

Proyección internacional de la música tradicional española en la década de los años veinte. Del País Vasco a Nueva York: *La Mascaiada*. Ana M^a Sánchez Sánchez

Universidad de Salamanca

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



TRABAJO FIN DE GRADO

**Proyección internacional de la música
tradicional española en la década de los años
veinte. Del País Vasco a New York:
La Mascaiada.**

Autor:

Ana María Sánchez Sánchez

Tutora:

Prof^a. D^a. Matilde Olarte Martínez

Salamanca, 2015

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1. Intereses foráneos sobre la creación musical española, Kurt Schindler como nexos de unión musical entre EEUU y España.....	8
CAPÍTULO 2. Como, porqué y de manos de quién surge el teatro <i>Neighborhood Playhouse</i>.....	14
CAPÍTULO 3. Cotejo y verificación de las partituras conservadas en el fondo de la Biblioteca Pública de Nueva York.....	23
CAPÍTULO 4. Contextualización del repertorio localizado.....	26
CAPÍTULO 5. Elaboración del <i>script</i> utilizado por las hermanas Lewisohn para la representación teatral de la <i>Mascaiada</i>.	36
CAPÍTULO 6. La mascarada vasca en su contexto histórico social....	39
CONCLUSIONES.....	41
BIBLIOGRAFÍA.....	44
ANEXOS	47

INTRODUCCIÓN

Música española en el extranjero, principios del siglo XX, con este enunciado probablemente a nuestra mente acudan nombres tales como Falla, Granados, Albéniz, etc. Nombres que han estado muy presentes en la creación musical española como únicos representantes de nuestra música. Un planteamiento dibujado durante un gran periodo de tiempo por determinadas causas que se trataran a lo largo de la presente investigación.

Durante el pasado siglo XX e incluso hoy día, la idea preconcebida sobre el tipo de música española conocida a nivel internacional, es fundamentada por diversos escritos historiográficos, que parecen haber centrado toda su atención en lo sucedido durante las cinco exposiciones universales celebradas en París entre los años 1855 y 1900, de las que emerge la identificación de España con la marca folclórica andaluza.

Como se expone a lo largo de la presente investigación, no solo la música estereotipada al estilo andaluz es la generadora del interés de musicólogos, compositores y público extranjero en general, por diferentes circunstancias no se ha tenido conocimiento de ello hasta hace unos años atrás. En el presente trabajo, pretendemos rediseñar parte del contexto histórico marcado por determinados autores sobre la divulgación de la música española en el extranjero, contando como objetivo principal para la consecución de dicha finalidad, la clara intención de conocer un tipo de repertorio musical, diferente al establecido hasta la fecha casi como único catálogo de música española exportada fuera de nuestras fronteras en los inicios del siglo XX. Se crea cierta prioridad en divulgar las obras musicales de nuestra península con el propósito de bosquejar un nuevo panorama de divulgación musical española.

La atención principal se centrará en el repertorio musical vasco, que tuvo su repercusión en el panorama artístico de Nueva York dentro de la época señalada anteriormente. Se llega hasta los datos concretos tras el hallazgo de unas partituras en la *New York Public Library*, dentro de la colección de Alice e Irene Lewisohn, creadoras de la *Neighborhood Playhouse*. Se plantea la posibilidad del estudio de las mismas para demostrar que pertenecen a una representación de música española incidental a cargo de dicha compañía de teatro alrededor de los años veinte en Nueva York.

Gracias a la labor científica desarrollada durante estos años por el equipo de investigación del I+D *La canción popular como fuente de inspiración*¹, contamos con el material necesario para el desarrollo del presente trabajo. Se tiene conocimiento de la existencia de dichas partituras a través del *I Simposio Internacional sobre Teatro Lírico Español y Cine*, celebrado en Oviedo en junio de 2014. En dicho congreso, la investigadora principal de dicho proyecto, Matilde Olarte, ofreció una ponencia sobre la recepción del Folklore español en EE.UU, en la que se muestra dicho material musical. A través de una revisión minuciosa de las partituras, se han generado las cuestiones planteadas al inicio de esta introducción, resultando el estudio del repertorio específico de los documentos como objetivo principal del presente trabajo de investigación.

Se considera una labor primordial el hecho de rescatar parte de nuestro patrimonio que considerábamos no conocido, para configurar un nuevo panorama musical correspondiente a la época de estudio. Esta labor de rescate también promueve la disposición de determinadas instituciones y asociaciones musicales ávidas de nuevos planteamientos y repertorios, como es el caso de la agrupación coral vasca *Crescendo*, pues a raíz de las investigaciones llevadas a cabo ha mostrado un gran interés en la representación musical del repertorio estudiado para incluirlo en la programación de sus conciertos

Por otra parte, dentro de los objetivos específicos del trabajo, se desea realizar una contextualización correcta de las partituras localizadas en la *New York Public Library*, incluidas en la colección perteneciente a la *Neighborhood Playhouse*, que actualmente se encuentran inventariadas pero no correctamente catalogadas. Esta labor ha llevado a la refutación de la autoría de las mismas. A raíz de la presente investigación, se han localizado las obras musicales correspondientes a dichas partituras dentro de cancioneros específicos de música del País Vasco, hecho que apoya la afirmación de que la autoría de las mismas no corresponde a la persona que firma como creador, tal y como se verá en el desarrollo del presente trabajo.

¹ “La canción popular como fuente de inspiración. Contextualización de fuentes musicales españolas y europeas y recepción en América: origen y devenir (1898-1975)” (Ministerio de Economía y Competitividad, duración 2013-16, referencia HAR2013-48181-C2-2-R (Programa Retos de la Sociedad). IP: Dra. Matilde Olarte Martínez.

Se parte de los siguientes presupuestos:

- Las partituras localizadas pueden pertenecer a ciertas recopilaciones de música vasca realizadas por Kurt Schindler. Obras seleccionadas en su estancia en San Sebastián durante la celebración de la *Gran Semana Vasca* en julio de 1929².
- Se considera que las obras plasmadas en las partituras son adaptaciones musicales realizadas por Kurt Schindler
- Siempre que se ha exportado la música española ha sido para su interpretación en salas de conciertos, olvidándonos de otros tipos de creaciones musicales que comenzaron a surgir a finales del siglo XIX y principios del XX.
- La música española de principios del siglo XX fue exportada principalmente a Francia y alrededores. Una música etiquetada por los propios compositores que se encargaban de difundirla como música puramente española.
- La música tradicional española ha generado muy poco interés en el panorama de la musicología internacional.
- La música del País Vasco ha sido conocida solamente en el entorno en el que fue creada.

Con estas premisas, se plantean las siguientes hipótesis de investigación que esperamos consolidar a lo largo del estudio:

- En primer lugar se baraja la hipótesis de que las partituras pertenezcan al repertorio de música aplicada utilizada en las obras representadas por la *Neighborhood Playhouse*, se considera por determinadas lecturas que corresponde a una pieza de carnaval, probablemente perteneciente a las mascaradas vascas.
- En segundo lugar, se plantea la posibilidad de que la autoría de dichas partituras no pertenezca a quien dicen que pertenecen, Louis Horst.
- Se pretende demostrar que se han obtenido de la colección de recopilaciones realizadas por Kurt Schindler en el territorio español durante los años 1917-1935, auspiciadas en su mayor parte por el CEH y la CUNY.
- Se considera la opción de que dicha representación musical tuviera lugar alrededor de los años veinte en la ciudad de Nueva York.

² Cfr. Folleto en la sección I del Anexo del presente trabajo y en el siguiente enlace de la *New York Public Library* (NYPL) <<http://archives.nypl.org/mus/20162#detailed>> [Consultada el 22-08-2014]. El documento no se encuentra digitalizado.

- Esto supone quizás, un antes y un después en la literatura musicológica, pues una vez establecidas las fechas de estreno y las características de la obra en sí, se marcaría un periodo dentro de la historiografía musical de la recepción de música española en la costa este norteamericana.

Tras consultar una gran cantidad de bibliografía (voces de diccionarios, el cancionero editado por Federico Onís que recoge las recopilaciones de Kurt Schindler de la península, trabajos actuales sobre recopilaciones musicales de este autor, etc.), solo ha sido localizado un documento en Estados Unidos, en el que se hace una brevísima referencia al estreno de la obra que nos atañe, a raíz de su localización, nos hemos enfrentado a una ardua tarea de consulta de hemerotecas, tanto nacionales como internacionales, (archivos de prensa histórica nacional, periódicos estadounidenses disponibles para su consulta *online*, etc.) con el fin de delimitar las fechas posibles de su estreno en Nueva York.

En la sección bibliográfica final, se hace referencia a determinados artículos científicos y otra serie de libros consultados relacionados con parcelas de la investigación tales como la etnomusicología en España, musicología española de inicios del siglo XX y folclore vasco, al igual que citamos documentos específicos relacionados con el panorama músico teatral tanto en España como en América a comienzos de la centuria. También se hace alusión a referencias bibliográficas que han resultado de gran ayuda para realizar un breve diseño del panorama histórico, político y social español de la época citada.

El presente estudio se ha dividido en seis secciones o capítulos, el primero de ellos hará referencia a determinadas causas impulsoras de la imagen musical española en el extranjero, se detallaran una serie de características contribuyentes en esa creación. Elementos tales como los relatos de diferentes viajeros que recorren la península desde comienzos del siglo XIX, movimientos políticos y sociales, al igual que la posición laboral de ciertos músicos, colaboran en la creación del producto español.

Posteriormente, hablaremos del *Neighborhood Playhouse*, lugar de estreno de la obra localizada en las partituras. Trazaremos el contexto en el que surge este teatro y

haremos un breve recorrido por el tipo de repertorio que ofrecían al público para comprender los motivos que llevaron al estreno de una mascarada³ vasca.

En el tercer capítulo llegaremos al desarrollo del trabajo realizado con las partituras localizadas, una labor de confrontación de información realizada a través de la consulta de numerosos documentos de la época, tales como el cancionero de Aita Donostia y el de Resurrección María de Azkue entre otros. Al igual que se accede a un gran número de documentos recopilados por escritores extranjeros interesados en la cultura vasca.

A lo largo del cuarto capítulo, realizaremos una breve contextualización del repertorio musical vasco utilizado en la representación teatral llevada a cabo por las hermanas Lewisohn en el *Neighborhood Playhouse*. Se señalarán diferentes aspectos de las danzas y canciones vascas utilizadas en esta representación, tales como su función y uso dentro del folclore vasco.

En el quinto capítulo se detallará el *script* utilizado por las hermanas Lewisohn para la puesta en escena de la mascarada vasca. Se hablará de los personajes que aparecen, historia que se narra, decorados y la música utilizada que coincide con las partituras estudiadas.

A continuación, en el sexto capítulo, especificaremos los detalles que conforman la celebración vasca de la mascarada celebrada en la zona de Zuberoa. Elaboraremos un resumen con las características principales de dicha celebración.

En la sección final, justificaremos la realización del siguiente trabajo marcando los posibles trazos de lo que pudiera ser un nuevo panorama en la historiografía musical española, será más bien un capítulo dedicado a las conclusiones obtenidas a lo largo del escrito, que confiemos resulten de verdadera utilidad dentro del campo de la musicología tanto española como internacional.

En el estilo de citación, tanto en las notas al pie como en las referencias bibliográficas, han sido utilizadas las normas APA con su sexta edición como referencia.

³ La mascarada vasca hace referencia a la celebración del carnaval que tiene lugar durante todos los fines de semana de diciembre a marzo a lo largo de toda la provincia de Zuberoa.

CAPÍTULO 1. Intereses foráneos sobre la creación musical española, Kurt Schindler como nexo de unión musical entre EEUU y España.

Son varios los componentes que contribuyeron en la creación de la imagen que, aún hoy en menor medida, está asociada a la “Marca España”, o dicho de otro modo, a todo lo relacionado con los tipismos sobre lo español. Los acontecimientos socio-políticos, movimientos literarios y artísticos e incluso las razones geográficas, promovieron de un modo u otro la concepción de una España exótica y mística.

Una España de baile y pandereta que refleja tan solo una pequeña parte del conjunto global del país, identificado en épocas posteriores con otro tipo de repertorio musical, tal y como veremos en el desarrollo del presente trabajo.

La creencia de que este repertorio folclórico fue el único conocido dentro y fuera de nuestras fronteras, se plantea como hipótesis a rebatir con diferentes líneas argumentales, generadas tras las investigaciones desarrolladas a la luz de la documentación analizada, al igual que se rebatirá la creencia de que esta imagen de lo español en Francia fue creada solamente a raíz de las exposiciones universales celebradas a lo largo del siglo XIX.

Gracias a los relatos de diferentes viajeros que recorren la península desde comienzos del siglo XIX, se recupera el interés por España, perdido en épocas anteriores, hecho al que se debe añadir la aparición de una serie de motivos que provocaron la atracción por “lo español” dentro del territorio europeo, tales como:

1. Motivación geográfica

La cercanía de la península ibérica a África dota a España de un gran halo de exotismo atrayente para todo aquel que busca lo desconocido, lo “auténtico”, aquello que no ha sido contagiado por la revolución industrial, un paraíso bastante idílico dentro del panorama europeo del momento.

2. Motivación literaria

Un mejor conocimiento de obras como *El Quijote* y *El romancero* y una mayor profundización en nuestro teatro clásico. Conocimiento promovido en Alemania por diferentes autores interesados en este tipo de repertorio que asociarían con el movimiento romántico y sus ideales, tales como el gusto por lo popular, el misticismo, y la naturaleza entre otros.

Se crea por añadido, el españolismo pintoresco, creado por autores como Victor Hugo y Prosper Mérimée, en quien se inspiró Bizet para crear su ópera *Carmen*, que funciona como un cliché literario que atrae también el gusto incluso de músicos como Liszt y Glinka.

3. Motivación socio-histórica

El pasado de la península invadida por los árabes establece conexiones con lo exótico, asociación que refuerza la idea de pintoresquismo y de “residuo arqueológico” tal y como comenta Celsa Alonso⁴.

Se ve en España una nación que ha resistido a la invasión tanto árabe como francesa, recordemos la Guerra de la Independencia desarrollada en territorio español entre 1808 y 1814.

4. Motivación artístico-musical

A raíz de la citada Guerra de la Independencia, se desarrolla un mayor conocimiento del arte español, en concreto de la pintura, que impulsará a ciertos autores franceses a escribir sobre pintores españoles.

Pero la difusión de la música española cobra un matiz especial, se inicia, tanto en Francia como en Alemania⁵ y Gran Bretaña, una revalorización de la sociedad española del momento que está dando a conocer su repertorio “nacional”.

Se han enumerado una serie de razones que impulsan la creación de la “marca española” pero que no son determinantes a la hora de realizar el retrato real de lo español. De haber sido así, nombres como el de Kurt Schindler, no hubieran hecho aparición dentro de nuestra historiografía musical. Él no prestó atención solamente al repertorio folclórico andaluz, otras regiones tales como Barcelona, las dos Castillas, Galicia y el País Vasco, están incluidas dentro de sus intereses musicales, como así lo demuestra su catálogo documental y personal. A través de sus cartas, podemos comprobar e hilar los diferentes viajes que realizó por casi toda la península ibérica; comprobando parte de su extenso archivo documental, veremos que Kurt Schindler era poseedor de un gran

⁴ Cfr. Alonso, C. (2000). España ante Europa: canción y mito pintoresco. En *La canción lírica española en el siglo XIX* (p. 158). Madrid: ICCMU.

⁵ *Ibid.*, p. 161. Tal y como comenta Celsa Alonso en su artículo, en la publicación alemana *Allgemeine Musikalische Zeitung* se decía que “en estos últimos tiempos se han recibido de España noticias y producciones importantes no solo desde el punto de vista histórico sino también en el concepto artístico que no dejarán de producir excelentes resultados sobre nuestro arte.”

número de cancioneros y libros relacionados con el extenso folclore que caracteriza España.

Si hacemos referencia a su archivo personal, muy disperso a día de hoy, comprobaremos a través de sus cartas, la gran variedad de personas relacionadas con el mundo de la música con las que él tuvo trato. El fondo documental de cartas, postales, folletos e incluso programas de conciertos, nos da una idea de sus intereses particulares y profesionales. Intereses que le llevaron en un momento determinado de su carrera a interesarse por nuestro folclore en general⁶.

Dicho catálogo nos aporta datos como los que a continuación se detallan:

1. En las fuentes extraídas de la Biblioteca Pública de Nueva York⁷ nos encontramos con diferentes cartas escritas por él o remitidas por diferentes corresponsales. Dentro de este catálogo hallamos correspondencia⁸ con Federico de Onís el 1 de marzo de 1925 en la que Schindler confirma a Onís su participación en la investigación sobre folclore español subvencionada por el Centro de Estudios Históricos de Madrid y la Casa de las Españas. Este dato nos confirma que no solamente existe un interés por parte de un investigador extranjero sobre nuestras tradiciones musicales, sino que también se promueve esa investigación desde un organismo público. En este mismo fondo encontramos una carta remitida por Norberto Almandoz⁹ en la que felicita a Schindler por el estreno de obras suyas en Manhattan de la mano de la Schola Cantorum de Nueva York de la que Schindler es director y fundador. En esta misma carta hacen referencia al intercambio que realizan de música coral rusa y vasca, dato que nos interesa por el contenido del presente trabajo.
2. En la Casa de las Españas, o posteriormente el Hispanic Institute, dentro del campus de la Universidad de Columbia, también en Manhattan, encontramos una carta de Kurt Schindler a W. Rodman Fay fechada el 19 de febrero de 1933

⁶ Cfr. Olarte Martínez, M. (2012a). La correspondencia inédita de Kurt Schindler como una fuente directa para contextualizar la vida musical del primer tercio del siglo XX. En *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 553-652). Salamanca: Dos Acordes.

⁷ Cfr. Kurt Schindler's Papers de la NYPL, signatura JPB-93-1.

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*

en la que Schindler hace referencia al trabajo de recopilación que está realizando en Soria y Extremadura¹⁰.

3. En la Hispanic Society of America encontramos una carta de A. D. Savage a Kurt Schindler, fechada el 1 de marzo de 1921¹¹, en la que le reclama el libro *De Música Vasca* del Padre Donostia que se llevó prestado. Un dato de nuevo relevante para el contenido del presente trabajo.
4. En el archivo del Orfeó Catalá encontramos una carta de Kurt Schindler a Lluís Millet del 20 de febrero de 1930 en la que Schindler le habla de un proyecto de difusión de la música española que él tiene en mente, realizado a través de viajes de extranjeros a las principales ciudades españolas en las que podrían asistir a diferentes conciertos de músicas tradicionales del lugar. En otra carta dentro de este mismo archivo fechada en 1923 de Schindler a Millet, se habla de un viaje que va a realizar por España, en concreto por la zona de San Sebastián, y Barcelona, donde ha quedado con Esnaola. En esa carta también Schindler cita una fotografía de un Orfeón de niños hispanos e hispanoamericanos que Schindler ha fundado en Nueva York, a la que también se refiere en otra carta de Delfín González al músico alemán, fechada en ese mismo año, donde le sugiere que los músicos españoles Julio Osma y José M^a Huarte le sustituyan en la dirección del Orfeón infantil español en Manhattan¹².
5. En el catálogo de la Universidad de Michigan, en concreto en *la Music Library Scores Collection*¹³, encontramos varios cancioneros pertenecientes a Kurt Schindler, ya que dicha Universidad compró la biblioteca personal de dicho autor. Entre estos libros aparece *Vingt-cinq chansons populaires d'Eskual Herria*, publicado en Bayona en 1928, un Cancionero Popular Vasco editado por A. Boileau & Bernasconi y el *Euzkel-abestijak* del Padre Donostia, entre otros documentos. Esto corrobora nuestra idea principal en la que afirmamos que el repertorio popular vasco fue puesto en escena en el teatro *Neighborhood Playhouse*, a principios del siglo XX. Por eso se ha investigado la procedencia de las partituras y apoyamos la hipótesis de que tienen que estar directamente

¹⁰ Dicha carta se encuentra publicada en Olarte Martínez, M. (2014). Contextualización del proyecto Plans for the study for Spanish folklore de Kurt Schindler. En *La Música Acallada* (pp. 308-310). Salamanca: Amarú Ediciones, Colección Musicología Hoy, vol. 1.

¹¹ *Ibid.* Olarte, M. (2012a), p. 639.

¹² *Ibid.* Olarte, M. (2014), p. 590.

¹³ *Cfr. Music Library Scores Collection.* (s.f.). Sitio web disponible en <http://quod.lib.umich.edu/s/scores?rgn=subject;type=simple;q1=Folk+songs%2C+Basque> [Consultado 20-01-2015].

relacionadas con Kurt Schindler, ya que puede ser una de las otras motivaciones que causaron el estreno de dicha representación, como veremos más adelante.

Pero no fue solamente Kurt Schindler como extranjero quien mostrara interés por nuestro patrimonio musical, posteriormente personajes como Macario Santiago Kastner¹⁴ mostraron su interés en el patrimonio cultural de la música española. En recientes investigaciones realizadas en el archivo de la Biblioteca de Cataluña, se han localizado una serie de documentos que demuestran la intención de Kastner de realizar un programa radiofónico de divulgación de la música española en Alemania, en concreto música para clavicordio y música tradicional. Para ello intenta contar con la colaboración del Instituto Español de Musicología (IEM) dirigido en aquel momento por Higinio Anglés. Adicionalmente, Kastner realiza una gran labor de difusión del patrimonio musical español en Portugal (en concreto en el conservatorio de Lisboa del que era profesor) y en varios países de Europa en los que participa en los congresos de la IMS como colaborador del IEM.

Incluso si volvemos la vista atrás nos encontraremos ya desde el siglo XIX con recopilaciones de música tradicional española de casi toda la península, realizadas tanto por estudiosos españoles como extranjeros. Buena cuenta de ello nos dan Emilio Rey García y Víctor Pliego de Andrés en su artículo “La recopilación de la música popular española en el siglo xix: cien cancioneros en cien años”¹⁵; en este artículo se confecciona un listado de cien cancioneros de música popular española editados entre 1813 y 1913 por diferentes autores, desde Narcise Paz, pasando por Jean-Dominique-Julien Sallaberry hasta Federico de Olmeda y Dámaso Ledesma (con su *Cancionero Salmantino* de 1907). Cien títulos que recogen parte del folclore de una gran variedad de regiones españolas.

Como se puede comprobar, no solo el folclore específico de la zona de Andalucía generó el interés nacional e internacional por la música española; son varios los motivos, ya expuestos, que determinan esta afirmación. Hemos visto como el repertorio del folclore vasco se dio a conocer en Estados Unidos a principios del siglo XX de la mano de Kurt Schindler; vemos también que la recopilación de nuestra música tradicional

¹⁴ Macario Santiago Kastner (1908-1992) fue un musicólogo portugués nacido en Londres. Clavecinista interesado en el patrimonio de las músicas ibéricas y su conexión con la música Serbia y Búlgara. Cfr. Biografía de Kastner, Macario Santiago (1 de noviembre de 2007). Sitio web *La historia con mapas* disponible en

<<http://www.lahistoriaconmapas.com/historia/historia2/biografia-de-kastner-macario-santiago-1908-1992/>> [Consultado 25-04-2015]

¹⁵ Cfr. Rey, E. y Pliego, V. (1991). La Recopilación de la Música Popular Española en el Siglo XIX: Cien Cancioneros en Cien Años. *Revista de Musicología*, 14, 355-373.

surge a raíz del interés mostrado por ciertos autores españoles y extranjeros de generar un *corpus* musical no delimitado a regiones específicas como la andaluza.

Por todo lo expuesto, aunque en la New York Public Library (NYPL) se conserve, con la autoría de Louis Horst la obra denominada *Marcaida* [sic.] como explicaremos al describir con detalle estos materiales, estas melodías proceden de los trabajos de investigación en fuentes primarias y secundarias y en sus propios trabajos de campo que Kurt Schindler realizó desde su llegada a Nueva York en 1906 hasta su muerte en 1935; fruto de estas investigaciones fue su colección de música española, en concreto la edición *Spanish Sacred and Secular Songs* (Boston: Ditson, 1918), *Spanish Choral Ballades* (Boston: Ditson, 1918), *Spanish Sacred Motets by the Great Masters of the XVI Century* (Boston: Ditson, 1920), *Songs of the Spanish Provinces* (Boston: Ditson, 1922) así como las cuarenta y tres partituras de música española que publica Schindler en esa misma editorial durante esos años¹⁶.

Toda esta argumentación, como se verá en el desarrollo del trabajo, se encuentra directamente relacionada con el tema que nos ocupa, el del estreno de la *Mascaiada*¹⁷ obra basada en el folclore musical vasco que fue representada en los Estados Unidos de comienzo de siglo XX.

¹⁶ Cfr. Frontera Zunzunegui, M^a E. (2012). La música de Kurt Schindler en los catálogos de las grandes bibliotecas y en otras fuentes: Nuevas aportaciones a sus ediciones musicales. En *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del patrimonio y la oralidad en España* (pp. 443 y 460-462). Baiona: Dos Acordes.

¹⁷ Se ha seleccionado el uso del título *Mascaiada* (y no marcaida o mascaida) como el correcto para hacer referencia a esta obra pues así consta en varios artículos de periódicos e incluso en el libro Lewisohn, I. (1934). *Behind the Magic Curtain. Eight Folk Scenes* (p. v). New York: Theatre Arts Books.

CAPÍTULO 2. Como, porqué y de manos de quién surge el teatro *Neighborhood Playhouse*.

Se hace necesario, dados los contenidos del presente trabajo, delinear el contexto en el que surge la creación de la obra basada en el folclore vasco, *Mascaiada*. Dicha *premiere* se forjó en el teatro *Neighborhood Playhouse*, creado por las hermanas Alice (1883-1972) e Irene Lewisohn (1892-1944), Agnes Morgan (1880-1976) y Helen Arthur (1879-1939) en 1915. El ambiente, en el que este teatro se origina, será uno de los motivos por los que Alice e Irene Lewisohn mostrarán su interés en la representación de distintas tradiciones internacionales importadas desde varios puntos geográficos de los cinco continentes, entre las que se encuentra la europea *Mascaiada* (mascarada vasca), obra objeto del presente estudio.

El *Neighborhood Playhouse* surge en el entorno del Lower East Side, barrio situado en el sudeste de la ciudad de Nueva York, perteneciente al distrito de Manhattan. El éxodo masivo de judíos, provocado por el antisemitismo experimentado en Rusia y parte de Europa hacia mediados del siglo XIX, induce a que grupos numerosos de personas, procedentes de esa zona, se asentaran, entre otros lugares, en el Lower East Side, convirtiéndola en “el epicentro de la memoria de los judíos americanos [...] asumiendo un estatus sagrado en su conciencia”¹⁸.

Gente hacinada en las calles, suciedad, pobreza y enfermedades, eran los elementos que caracterizaban este barrio a finales del siglo XIX. De esta situación fue testigo la enfermera estadounidense de origen judío, Lillian Wald (1867-1940); procedente de una familia acomodada, en 1893, siendo consciente de las carencias de todo tipo que se daban en el lugar, decide trasladar su residencia a esta zona. Allí establece una casa de vecindad, denominada *Henry Street Settlement*, dentro de la que crea el primer servicio de enfermeras a domicilio, proporcionando asistencia médica y formación en diferentes materias a sus habitantes.

Desde comienzos del siglo XX, el Lower East Side se convierte en una zona de acción social de todo tipo, cuidados médicos, formación académica y diversos modos de entretenimiento, eran las actividades que allí se llevaban a cabo. El servicio de visitas a domicilio continuó en expansión. Contaba entre sus miembros con aproximadamente

¹⁸ Cfr. Diner, H. (2002). *Lower East Side Memories: A Jewish Place in America* (p. 19). Princeton: University Press

noventa y dos enfermeras que llegaron a realizar doscientas mil visitas por año en la zona. La casa de vecindad llegó a contar con siete edificios en 1913, siendo dos de ellos centros de enseñanza y reunión, en los que se llegan a contabilizar unos tres mil miembros¹⁹. El centro de enseñanza contaba con uno de los primeros parques infantiles de la ciudad de Nueva York en el patio trasero, para proporcionar un ambiente seguro a los niños, obligados a jugar en las calles inseguras del lugar.

Para lograr sus propósitos, Lillian Wald²⁰ contó con la ayuda de diversos benefactores, entre quienes se encontraba Leonard Lewisohn²¹, empresario y filántropo de origen judío que había logrado una gran fortuna con el negocio del cobre. Dos de los nueve hijos que tuvo junto a Rosalie Jacobs, Alice e Irene Lewisohn, entran en contacto con el Lower East Side en 1901, tras una reunión que mantuvo Leonard Lewisohn con Lillian Wald.

El conocer de primera mano las condiciones en las que vivían los habitantes del Lower East Side y el movimiento de acción social que allí tenía lugar, impactó a las dos hermanas Lewisohn, que decidieron unirse a la causa. Fueron reclutadas por Lillian Wald unos años después para que se encargaran de las clases en los clubs de danza y teatro. En palabras de Alice Lewisohn²²:

En el Henry Street, las clases y clubs, los bailes y otras actividades sociales se sucedían en rondas sucesivas, con la espontaneidad y el encanto de una primera aparición. Quien

¹⁹ Cfr. Our History (s.f.). *Henry Street Settlement* (sitio web). En <<http://www.henrystreet.org/about/history/>> [Consultado el 21-10-2014]

²⁰ Lillian D. Wald nació en Cincinnati, Ohio el 10 de marzo de 1867. En 1878 fija su residencia en Nueva York. En 1889 decide inscribirse en el programa de formación de enfermeras que impartía la escuela de formación del Hospital de Nueva York, donde se graduó en 1891. Dos años después, se produce su primer contacto con el Lower East Side cuando acepta dar clases de enfermería e higiene a los inmigrantes de la zona. Allí estableció en 1893 el servicio de enfermeras a domicilio junto a su amiga Mary Brewster. Dos años más tarde, Lillian Wald traslada su residencia al número 265 de Henry Street y funda el *Henry Street Settlement House*. Cfr. Lillian Wald (s.f.). *Jewish Women's Archive*. En <<http://jwa.org/womenofvalor/wald>> [Consultado el 22-10-2014].

²¹ Cfr. Recorte de prensa en la sección II del Anexo del presente trabajo. Social advantages at small expense (1901, 10 de mayo). *The New York Times*. En

<<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9E03E0DC1030E132A25753C1A9639C946097D6CF>> [Consultado el 20-09-2014]. En este artículo se habla de la *Social Halls Association*, incorporada el 9 de mayo de 1901 a Albany (Nueva York), con el propósito de mejorar las condiciones de vida de los habitantes de la gran manzana a través de la construcción de escuelas de secundaria, bibliotecas, etc. Aparece como directora de la asociación Lillian Wald (fundadora de la Henry Street Settlement). Se citan varios accionistas tales como Jacob H. Schiff, y Leonard Lewisohn entre otros. El principal propósito de la agrupación consistía en construir un edificio con fines sociales. Para atraer a la juventud al edificio social se propuso el baile como uno de los mejores entretenimientos, de este modo mantendrían a los jóvenes alejados de la bebida. Todos aquellos que solicitaran el acceso al programa, serían admitidos independientemente de su religión. Habría espacio para la música y el teatro, entre otras actividades que allí se desarrollaran. El soporte económico estaría avalado por la ayuda de diferentes patrocinadores.

²² Cfr. Lewisohn Crowley, A. (1959). *The Neighborhood Playhouse. Leaves from a Theatre Scrapbook*. (p. 12). New York: Theatre Arts Books. Traducción propia.

lideraba el club jugaba un papel significativo en la vida de los niños. Esa persona no solamente era una profesora, sino también una confidente y de esa manera se convertía en un vínculo entre la familia y el mundo exterior. Enseguida averiguaba datos sobre los antecedentes familiares de cada niño.

Con estas palabras de quien fuera fundadora de la *Neighborhood Playhouse*, se aprecia un gran interés por parte de quienes allí trabajaban por conocer más a fondo la vida privada y los problemas de las niñas y niños que participaban en las actividades diarias del Henry, estableciéndose un vínculo muy afín entre alumno y profesora²³. Esta cercanía, permitía colaborar en la mejora de las condiciones de vida del gran número de habitantes del Lower East Side, que se encontraban en un mundo desconocido para ellos y en el que las diferentes procedencias de los que allí vivían se mezclaban.

El origen tan diverso de los habitantes de la zona, provocaba en determinadas ocasiones ciertos conflictos. En los momentos en los que se realizaban celebraciones relacionadas con la tradición cultural del país de origen, la confusión y la disgregación hacían su aparición. De ello eran realmente conscientes Alice e Irene Lewisohn. Observaron la poca aceptación que existía entre ellos sobre determinadas tradiciones o celebraciones. En épocas festivas muy concretas, en las que las celebraciones tradicionales cobraban vida, el desconocimiento cultural mutuo que allí se daba, provocaba reticencia y rechazo entre algunos sectores, convirtiendo la zona en un lugar propicio para la disgregación social. Siendo plenamente conocedoras de esta realidad, Alice e Irene Lewisohn decidieron actuar. Las herramientas con las que contaron para establecer en el Henry Settlement un espacio cultural, dedicado a la lectura y a la iniciación musical, se deben en gran parte a la educación recibida y a su espíritu de filantropía heredado de las actividades que sus padres llevaban a cabo. Su pasión por el mundo de la actuación, su anhelo de aprendizaje y su concienciación social, tal y como relata Alice Lewisohn²⁴, se convierten en material suficiente para comenzar este proyecto que marcaría sus vidas.

²³ Aludo de modo continuo al término profesora puesto que la gran mayoría de trabajadores que desarrollaban su labor en la Henry Street Settlement eran mujeres.

²⁴ Cfr. Lewisohn Crowley, A. (1959). *The Neighborhood Playhouse. Leaves from a Theatre Scrapbook* (pp. 9-10). New York, Theatre Arts Books.

Se formaron en la Finch School, una escuela fundada por Jessica Finch en la que se insistía en la educación práctica. Allí estudiaron teatro y danza, pero además, recibieron clases del método Delsarte²⁵ con Genevieve Stebbins.

De esta manera las hermanas Lewisohn, contarán con una base de conocimientos sólidos que posteriormente pondrán en práctica dentro de las actividades desarrolladas en el ámbito del Henry Street. Lecciones regulares y festivales anuales se convirtieron en herramientas para la universalización de las tradiciones ancestrales judías, integrando a los inmigrantes con sus compañeros de clases sociales más altas. Tal y como se venía comentando, el principal problema al que se enfrentaron las dos hermanas fue la incompreensión cultural que allí se daba debido a las circunstancias en las que se vivía en el entorno de la Henry Settlement. Las Lewisohn comprendieron que si daban a conocer a los habitantes de la comunidad las diferentes representaciones tradicionales que allí pudieran celebrarse, éstas serían aceptadas desde la comprensión de lo que se ve y se conoce.

En el primer año en el Henry Street, las hermanas centraron toda su atención en el ritual de celebración de la primavera. Comenzaron a explicar a los niños que acudían al club de reunión significados de los rituales de primavera antiguos, contaban mitos que se combinaban con el ritmo del movimiento y de las canciones que iban entonando acompañando la narración, teniendo el efecto de una poción mágica. Creaban un ambiente místico, mágico, en cierta manera lúdico, un contexto muy propicio para el aprendizaje con niños. Daban rienda suelta a la imaginación dentro de un patrón textual no inventado, se aprendía jugando. No existían tampoco jerarquías, buscaban alejar la primacía de una única ley, religiosa o legislativa, una única cultura, un único género como fuente de la verdad. Motivo por el cual era muy importante el factor de

²⁵ Método creado por el francés François Alexandre Nicolas Chéri Delsarte (1811-1871). El sistema que crea se basa en la búsqueda de otros medios de expresión y comunicación que no sean la voz. Delsarte inicia una profunda investigación sobre el movimiento del cuerpo humano, la actitud, el tiempo y el espacio. Descubre que todos los elementos del cuerpo influyen en los patrones de expresión estudiados por él, cuerpo, mente y alma han de convivir en perfecta armonía. Este método tuvo gran repercusión en el desarrollo de la danza moderna en EEUU, pero no fue redactado hasta 1885 de mano de Genevieve Stebbins, alumna de un discípulo de Delsarte, Steele MacKaye. Stebbins incorporó su propia experiencia y recorrido profesional al método Delsarte, aplicándolo en la formación de actores, oradores y bailarines, estableciendo los cimientos de lo que hoy conocemos como danza moderna. Cfr. Núñez, M. (2015). Multiculturalidad en las aulas. La propuesta de las hermanas Lewisohn: la expresión corporal, el rito y la música tradicional como herramientas de inserción y cohesión social (pp. 225-254). En J. C. Montoya Rubio (Ed.) *Didáctica de la canción popular a través del audiovisual*. Salamanca: Amarú Ediciones, Colección Musicología Hoy, vol. 3.

improvisación dentro de las narraciones, no se sujetaban nada más que a un texto con determinados personajes que podían moverse libremente a lo largo de la narración²⁶.

De estas narraciones, surgen una serie de festivales de temática variada que se solían estrenar casi siempre en primavera. Se elegía esa época del año porque las celebraciones primaverales que se hacían en el Henry terminaban con las calles sucias, llenas de polvo y desoladas, debido a las prácticas que allí se llevaban a cabo. Las hermanas quisieron cambiar ese modo de celebrar este ritual ofreciendo opciones alternativas, tales como los festivales a los que dieron lugar las narraciones en el club de lectura.

El primero de ellos se estrena en 1905. Los niños representaron *Three Impressions of Spring*²⁷, contaban la primavera desde la mirada hindú, griega, japonesa y hebrea. Participaron en la actuación un niño griego, otro japonés, uno hebreo y uno hindú. En la primavera de 1907 comienza un ciclo de festivales basado en rituales hebreos que incluían *Miriam, a Passover Festival*; *A Midwinter or Chanukah Festival*, y *Tabernacles*. Como en festivales previos, los niños pasaban el tiempo en el club leyendo e interpretando historias de la biblia. Esas improvisaciones se convertían en espectáculo de movimiento y música.

En el espectáculo de *Miriam, a Passover Festival*, las hermanas Lewisohn ofrecieron una historia en la que la figura gobernante era una mujer; sustituyeron, por tanto, a Moisés, la figura masculina dominante del judaísmo. Esta idea surge por el ambiente que caracterizaba la Henry, un entorno de una gran influencia femenina, todas las iniciativas aquí vistas fueron llevadas a cabo por mujeres. Esto por supuesto, no estuvo libre de controversia dentro de la población judía. Familias patriarcales en su mayoría, no dispuestas a permitir celebraciones de este tipo, protestaron por el desarrollo de dichas representaciones. Finalmente los ánimos se calmaron, al darse cuenta de que las actividades se desarrollaban siempre dentro del ámbito educativo²⁸.

Surge un nuevo modo de enlazar el rito de la primavera con Israel, se construye un significado histórico diferente, se genera una nueva tradición dentro de otra, en resumidas cuentas, nace una forma alternativa de celebración de la primavera.

²⁶ Cfr. Cobrin, P. (2009). The Neighborhood Playhouse: Collectivity as a Feminist Tactic. En *From Winning the Vote to Directing on Broadway. The Emergence of Women on the New York Stage, 1880-1927* (pp. 129-130). Newark: University of Delaware Press.

²⁷ Cfr. Lewisohn Crowley, A. (1959). *Op. Cit.*, p.18. De igual modo podemos obtener esta información en Cobrin, P. (2009). *Op. Cit.*, pp. 124-156.

²⁸ Cfr. Cobrin, P. (2009). *Op. Cit.*, pp. 130-131.

En 1913 se produce la etapa más extravagante dentro de los festivales, las hermanas Lewisohn prepararon la celebración del XX Aniversario de la Henry Street Settlement²⁹ con la obra *A Pageant of Henry Street*, requiriendo la participación de alrededor de quinientos participantes. El festival se desarrollaba en seis actos, que relataban parte de la historia del Lower East Side. El primero de ellos comenzaba con la compra de Manhattan por un Holandés en 1617. El segundo se desarrollaba en la Inglaterra colonial. El tercero mostraba la vida en Nueva York durante el siglo XVIII. El cuarto celebraba la apertura de la primera escuela en Nueva York en el Lower East Side en 1806. El quinto representaba una danza de sociedad de 1860. El episodio final consistió en bailes folclóricos de Rusia, Polonia, Italia y de los residentes irlandeses, principales procedencias de los inmigrantes del barrio. La preparación para este festival involucró a todo el vecindario. Los mismos habitantes del Lower East Side crearon sus propios trajes, las casas de los residentes locales se habilitan para encuentros y ensayos. La ciudad de Nueva York pavimentó el Henry Street para la celebración. La compañía Edison administró electricidad y la policía y los bomberos desfilaron con sus uniformes. La pretensión de las creadoras del festival no era mostrar la vida interna de los judíos en el vecindario, sino presentarlos integrados dentro de la comunidad. Con el desarrollo de este festival, las Lewisohn mostraron el judaísmo a través de sus conexiones con un universo de historias y culturas. Sirvió como estrategia para lograr uno de los objetivos principales de la labor de las hermanas, la aceptación mutua entre los seres humanos basada en el respeto recíproco, sin despreciar su herencia étnica, uniendo al mismo tiempo el arte con la misión del Henry Street.

Después de diez años de ensayos por la noche en lugares no muy propicios para ello y después de diez años actuando en el instituto o en las calles, las Lewisohn se dieron cuenta de que necesitaban ampliar su espacio. El 12 de febrero de 1915 abre la Neighborhood Playhouse en 466th Grand Street, con el claro interés de enseñar y producir expresiones culturales innovadoras. La sostenibilidad, no los beneficios, marcaron sus esfuerzos. Intentaron crear un lugar que fomentara la participación de la vecindad, ofreciendo un programa variado de educación social y cultural. Los jueves, viernes y sábados por la tarde noche se proyectaban películas en el teatro principal del Neighborhood Playhouse. Dos grupos, *Festival Players* y *Festival Dancers*, compuestos por estudiantes de las clases de la tarde y la noche, tomaban el escenario los sábados y

²⁹ Cfr. Lewisohn Crowley, A. (1959). *The Neighborhood Playhouse. Leaves from a Theatre Scrapbook* (pp. 13-15). New York, Theatre Arts Books.

los domingos, y los miércoles veían programas rotatorios y actuaciones de artistas invitados.

Nos limitaremos a citar cronológicamente parte de las ochenta y seis obras que allí se estrenaron, de las que resta realizar un somero estudio, pues desconocemos si en todas ellas se hizo uso de la música aplicada a la representación teatral. La obra con la que inauguraron el teatro fue *Jephthah's Daughter*, un *dance drama*³⁰ basado en un acontecimiento narrado en el *Libro de los jueces*³¹, obra muy relacionada con la tradición judía y que se adapta al ambiente en el que nace el Neighborhood Playhouse. Junto a esta obra, también estrenan *Tethered Sheep*, basada en el folclore americano.

En 1916, interpretan la obra de Stravinsky *Petrouchka*, realizan una versión musical del ballet para piano a cuatro manos. A una de las representaciones de esta obra acuden algunos miembros de la compañía de Serguéi Diáguilev, fundador de los Ballets Rusos, quienes quedaron sorprendidos al ver que el bailarín principal de la obra no era un hombre, sino Irene Lewisohn, que utilizó el nombre de Ivan Litvinoff para pasar inadvertida³². Esta obra permaneció en cartelera durante seis semanas.

En ese mismo año, entre otras obras aparece *Wild Birds*, basada en el folclore inglés, y el ballet infantil compuesto por Claude Debussy en 1913 *La Boite a Joujoux*, en la que narra la historia de amor y desamor entre un soldadito de cartón y una muñeca. También se produce en esta temporada el estreno de la obra *A Sunny Morning* de los comediógrafos españoles Serafín y Joaquín Álvarez Quintero.

³⁰ Denominación aplicada por Alice Lewisohn en su libro: Lewisohn Crowley, A. (1959). *The Neighborhood Playhouse. Leaves from a Theatre Scrapbook*. (p. 252). New York: Theatre Arts Books

³¹ Según Portillo, L. A. (2014). *Historia de la Biblia* (p. 64). Los Ángeles, California: Nazareth Books, el libro relata una serie de caídas en la idolatría por parte del pueblo judío seguidas por invasiones a Israel por sus enemigos. Jueces es el séptimo libro del Antiguo Testamento y el segundo de los históricos, se cree fue escrito por Samuel entre el año 1374 y 1129 a.C. Este libro abarca el tiempo desde la muerte de Josué hasta la monarquía de Samuel, durante el cual el pueblo de Israel vive en Canaán y el periodo durante el cual el pueblo judío desobedeció y se alejó de Dios repetidamente. Jueces importantes: Sansón, Gedeón, Micaia, Otoniel, Aod, Samgar y Jefté

El episodio al que hacen referencia en la representación llevada a cabo en la *Neighborhood Playhouse*, narra el momento en el que Jefté es elegido Juez, los amonitas atacan Israel, éstos van en busca de Jefté para pedir su ayuda, Jefté hace una promesa a Yavé, si gana a los amonitas le entregará a quien primero salga de la puerta de su casa al regresar. Jefté victorioso regresa a su hogar con la desdicha de ver que es su hija quien sale a recibirle, él le cuenta la promesa realizada a Yavé, ella pide a su padre dos meses para vagar por los montes, meses en los que ella y sus compañeras marcharon llorando su virginidad. Cfr. "Jefté, el galadita, era un hombre fuerte y valiente. Era hijo de una meretriz." (Jueces 11: 1-40 La Santa Biblia)

³² Cfr. Lewisohn Crowley, A. (1959). *Op., Cit.*, pp. 42-43.

Entre 1917 y 1918 realizan varios estrenos: *Pippa Passes*, basada en el folclore ruso, una obra de teatro Noh japonés, la obra de los hermanos Álvarez Quintero *Fortunato* y la celebración del festival de Pentecostés, basado en temas del Antiguo Testamento.

En la temporada siguiente, 1918-1919, estrenan *Guibour*, una obra basada en un milagro francés del siglo XIV; también *Ma mere L'oye*, una obra compuesta por Maurice Ravel en 1910 para que fuera tocada por niños al piano, en el *Neighborhood Playhouse* se estrena la adaptación de la versión para ballet infantil.

En 1920 se estrena *The Royal Fandango*, un ballet español con música del cubano Gustavo Morales, interpretado por Irene Lewisohn.

En las temporadas siguientes, se incluye en el repertorio del *Neighborhood Playhouse*, entre otras obras, representaciones relacionadas con la tradición árabe, hindú, birmana, china y húngara; también tuvo lugar el estreno de una obra de Gregorio Martínez Sierra *The Romantic Young Lady* (*Sueño de una noche de agosto*).

En 1928, Irene Lewisohn y Rita Morgenthau decidieron trasladarse a un lugar diferente y abrir una escuela para la preparación exclusiva de profesionales en West 46th Street. El *Neighborhood Playhouse*, pasó a convertirse en la *Neighborhood Playhouse School of Theatre* por ciertos cambios acaecidos, pero con la misma finalidad de la que partió: la preocupación por la formación del individuo. El folleto de presentación de la escuela en 1927 decía lo siguiente³³: “Es necesario que los estudiantes entren en contacto con sus propias capacidades y darles una visión más profunda acerca del camino que ellos deseen emprender, más que enseñarles a actuar. Esto todo depende de la capacidad creativa de cada uno”.

Finalmente, en 1928 en el momento de apertura de la escuela decidieron anunciarla del siguiente modo: “Nosotros te ofrecemos un aprendizaje en dos años con profesores que son artistas en sus campos. Ven aquí solamente si tienes la capacidad suficiente para trabajar con la intensidad necesaria para cumplir las normas que estos profesores tienen preparadas para ti”.

De este modo, comienza una nueva etapa de logros artísticos y profesionales tanto de los alumnos de la escuela como de Irene Lewisohn, que continua compaginando la obra social desempeñada durante estos años con su carrera profesional. Son varias las obras que estrena junto a los miembros de la escuela, al igual que son diversas las formas de

³³ Cfr. Warren, L. (1998). *Anna Sokolow: The Rebellious Spirit* (p. 14). Amsterdam: Hardwood Academic Publishers.

presentación artística que desarrolla, tanto en teatros, como el *Carnegie Hall*, el *Booth Theatre* y en el *Mecca Auditorium* junto a la *Cleveland Orchestra*, como en centros comerciales ofreciendo una nueva vía de acercar el arte al público.

Al enumerar y describir muy brevemente las obras estrenadas entre 1915 y 1927 en el *Neighborhood Playhouse*, se ha pretendido lograr un cierto acercamiento a la labor general desarrollada tanto por Irene como por Alice Lewisohn, para de este modo comprender los motivos que llevaron a estas hermanas a realizar el estreno de la *Mascaiada*, en 1929 y posteriormente en 1935. Hemos podido conocer más de cerca cuales eran sus gustos y sus intereses para poder determinar en las páginas siguientes del presente trabajo las distintas razones que movieron a las Lewisohn en el uso de este repertorio.

CAPÍTULO 3. Cotejo y verificación de las partituras conservadas en el fondo de la Biblioteca Pública de Nueva York

Gracias a la labor científica desarrollada durante estos años por el equipo de investigación del I+D *La canción popular como fuente de inspiración*³⁴, se tiene conocimiento, a través del *I Simposio Internacional sobre Teatro Lírico Español y Cine*³⁵, celebrado en Oviedo en junio de 2014, de la existencia de un fondo documental del *Neighborhood Playhouse* en la Biblioteca Pública de Nueva York. La fuente principal y primaria que suscita nuestro interés es la siguiente:

- *Guide to the Neighborhood Playhouse Scores, 1919–1931 and undated* [signatura JPB4-40]³⁶.

Una de las diecisiete carpetas que aparecen en este fondo, contiene el *Aurrescu* (o *Guison Dantzà*)³⁷, que consta como una transcripción libre de Kurt Schindler y en otra carpeta aparece recogida una obra denominada *Marcaida*³⁸, cuya autoría se asigna a Louis Horst³⁹. Relacionamos la *Marcaida* con la celebración de carnaval de la mascarada vasca, por cierta aproximación lingüística. Tras la revisión de los materiales que contiene la carpeta de la *Marcaida*, encontramos partituras correspondientes a las siguientes doce piezas musicales:

³⁴ Referencia HAR2013-48181-C2-2-R.

³⁵ Se pueden consultar las diferentes ponencias que tuvieron lugar en el I Simposio Internacional sobre Teatro Lírico Español y Cine, celebrado en Oviedo en junio de 2014 a través del sitio *web* <<https://teatroliricoycine.wordpress.com/>> [Consultado el 10/02/2015]

³⁶ Cfr. Los documentos inventariados, no catalogados, del *Neighborhood Playhouse*, disponibles en la NYPL. En el índice del inventario de documentos aparece una caja de diecisiete carpetas de las que dieciséis contienen las partituras manuscritas e impresas de obras puestas en escena por el *Neighborhood Playhouse*, cuya autoría se atribuye a Louis Horst, Ernest Bloch, Kurt Schindler, Johann Sebastian Bach y L. (Lilia) A. Mackay-Cantell. Este documento se encuentra disponible en el sitio *web* de la New York Public Library

<<http://www.nypl.org/sites/default/files/archivalcollections/pdf/musneigh.pdf>>

[Consultado el 10/02/2015].

³⁷ Cfr. Los documentos inventariados, no catalogados del *Neighborhood Playhouse*, disponibles en la NYPL, en concreto el correspondiente al Box 1/Folder 2-3, citado del siguiente modo: *Aurrescu* (or *Guison Dantzà*), undated (Score for piano, flutes, and drum in fifteen sections, also instrumental parts; includes some material marked “Free transcription by Kurt Schindler” and “From the Cancionero of Padre Donostia;” mss, ink and pencil.). Estos documentos no se encuentran digitalizados.

³⁸ *Ibid*: Box1/Folder 10: *Marcaida* by Louis Horst, undated (Piano score, includes Overture, Finale and nine dances; mss, ink and pencil.).

³⁹ Louis Horst (1884-1964), fue un pianista y compositor estadounidense de origen judío. Al entrar en contacto con la *Neighborhood Playhouse School of Theatre* se convirtió en profesor de coreografía, convirtiendo esta disciplina en una más. En esta escuela trabajará junto a Martha Graham, ambos reclutados por Irene Lewisohn. Posteriormente, sustituye a Kurt Schindler, tras su muerte en 1935, en el *Bennington College*. Cfr. Dalbotten, T. (2007). *To Bear Witness* (pp. 15-20). United States of America: Xlibris Corporation.

Pieza Número	Número de páginas	Título
Uno	1-3	“Overture”
Dos	4	“Zato Izpiritua”
Tres	5	“Oi! Betleem”
Cuatro	6-8	“Arrescu”
Cinco	9	“Hand-Clapping Dance”
Seis	10-11	“Sagar-Dantza (Apple Dance)”
Siete	12-14	“Feast of Pentecost”
Ocho	15-16	“Wine Song”
Nueve	17-18	“Hobby-Horse”
Diez	19	“Country Dance”
Once	20	“Punta- Dantza”
Trece	22	“Finale”

Tabla 1 Listado de las obras contenidas en la carpeta localizada en el fondo del Neighborhood Playhouse dentro de la NYPL. Elaboración personal

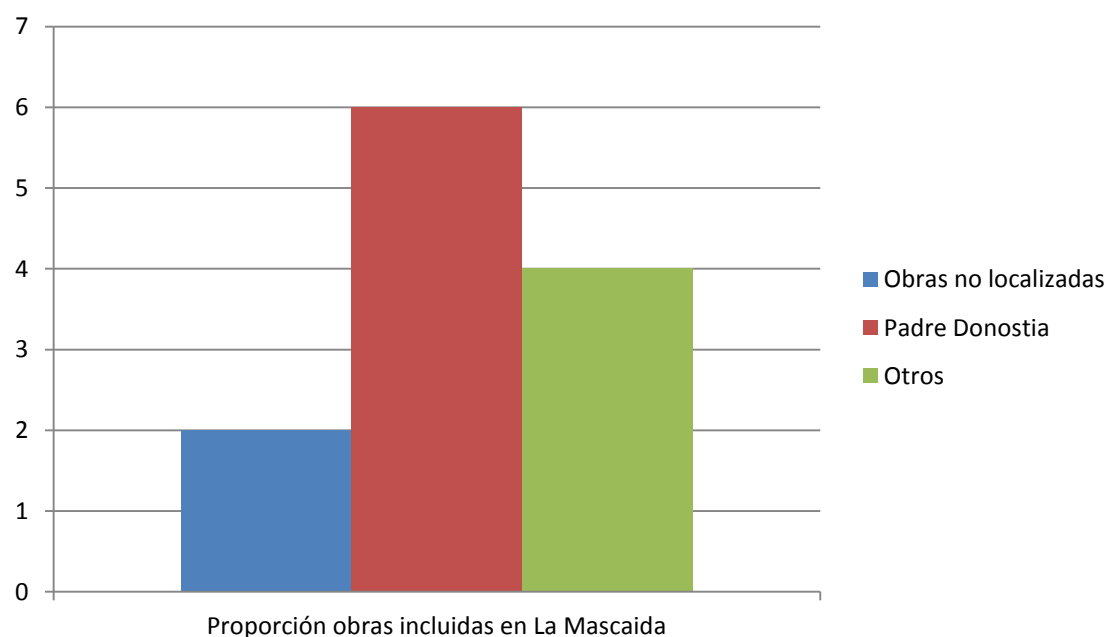
Tras la consulta de los cancioneros pertenecientes a la biblioteca personal de Kurt Schindler así como la amplia bibliografía sobre repertorio popular vasco en diversas bibliotecas (muchas de ellas accesibles online), hemos realizado una labor exhaustiva de comparación de las partituras de *Mascaiada* conservadas en la NYPL con las obras recopiladas en cancioneros del folklore vasco y en libros de viajeros que habían visitado el lugar, entre siglo XIX y XX. Hemos podido comprobar que existen las siguientes coincidencias:

Partituras de la Mascaiada	Partituras Concordante	Recopilada en cancionero
“Overture”	“Eztei-talde-Cortejo de boda”	Preludio del Padre Donostia
“Zato Izpiritua”	“Zato Izpiritua”	Padre Donostia
“Oi! Betleem”	“Oi! Betleem”	Padre Donostia
“Arrescu”	“Aurrescu”	Pieza popular del folclore vasco
“Hand-Clapping Dance”	“Esku-Dantza”	Padre Donostia
“Sagar-Dantza (Apple Dance)”	“Sagar Dantza”	Padre Donostia
“Feast of Pentecost”	“Mendekoste Phestetan”	D.J. Salaberry
“Wine Song”	“Aisa Pentsatu Nuen”	Padre Donostia
“Hobby-Horse”	“Mutchikoak”	Charles Bordes y Francisque Michel
“Punta-Dantza”	“Amairu Puntucua”	José Antonio Santesteban y otras fuentes

Tabla 2.

Listado de obras de la *Mascaiada* junto a la obra localizada. Elaboración propia. En conclusión en esta tabla presentamos la autoría de las obras recopiladas en la *Mascaiada* de la

En total las obras son doce; hemos podido localizar la gran mayoría que son diez, de ellas la mayor parte son recopilaciones del padre Donostia y en segundo lugar de otros autores vascos; solamente hay dos que no hemos podido localizar su autoría original.




Gráfica 1.

Porcentaje de autores incluidos en la obra *La Mascaiada*. Elaboración propia

CAPÍTULO 4. Contextualización del repertorio localizado

Hemos podido comprobar a través de las tablas y de la gráfica la relevancia que adquiere el repertorio de conocidos músicos del momento, como el Padre Donostia en el estreno de la obra *Mascaiada*, objeto del presente estudio. De las doce piezas que contiene la carpeta citada anteriormente, se han localizado la autoría de diez obras dentro del folclore vasco. De estas obras, una de ellas, “Eztei-taldea” (Cortejo de boda), pertenece a la colección *21 Preludios Vascos* compuesta por el musicólogo vasco Padre Donostia⁴⁰.



The image displays two musical scores side-by-side. On the left is a handwritten score titled 'Piano Score 1. Overture' with various musical notations and tempo markings like 'Allegretto' and 'Allegro'. On the right is a printed score titled 'Eztei-taldea - Cortejo de boda' by 'P. JOSÉ DONOSTIA de S.E.A.M.A.' with tempo markings 'Ad libitum' and 'Quasi allegretto'. Red arrows point from the text labels below to specific parts of the scores.

Fragmento 1: Overture
Fondo documental NYPL *Guide to the Neighborhood Playhouse Scores, 1919–1931 and undated* [signatura JPB4-40]. Box 1 Folder 10

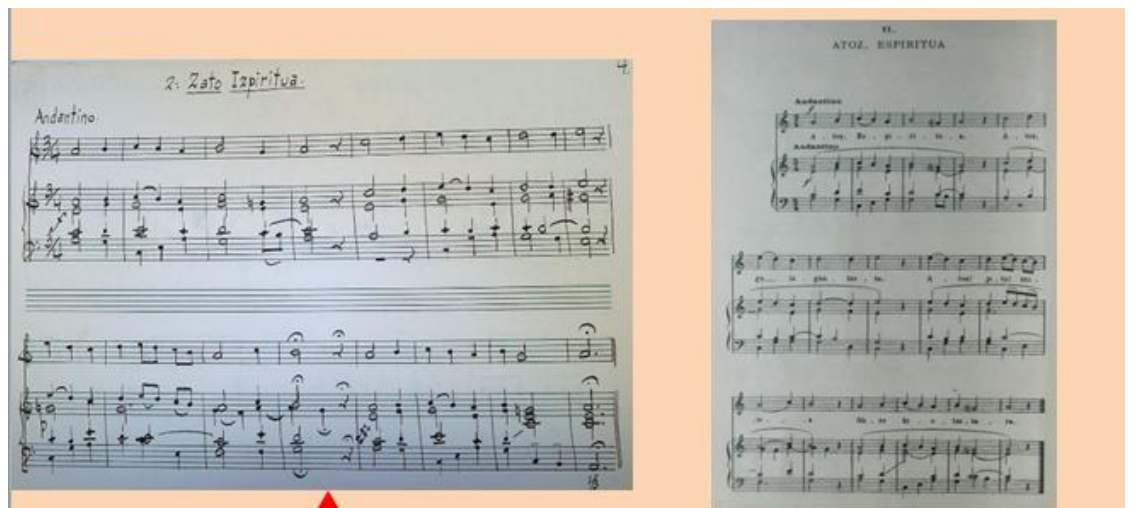
Preludio Vasco Padre Donostia: "Eztei-taldea". En San Sebastián, J.A. (s.f.). *Preludios Vascos* (p.19). S. Sebastián: Casa Ertiti

Fig. 1. Partitura de la Overture contrastada con “Eztei-taldea”, composición del Padre Donostia

⁴⁰ Aita Donostia o el Padre Donostia (1886-1956) era un religioso capuchino español, músico, compositor y folclorista. Muy pronto, debido a sus dotes para la música y su interés por el folclore, se convertiría en uno de los personajes más importantes en cuanto a la recopilación de la música tradicional vasca se refiere. Fue colaborador del IEM. Cfr. Biografías y vidas (s.f.) *José Antonio de Donostia* (sitio web). En <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/donostia.htm> [Consultado el 12-04-2015]. La obra que citamos en este artículo, “Eztei-taldea”, es una pieza armonizada para piano por el Padre Donostia basada en el folclore vasco, se encuentra recopilada en su obra *21 Preludios Vascos*, compuestos entre 1919 y 1926 en concreto la localizamos en el cuaderno número 3 pieza número 16.

Así mismo, otras cinco obras⁴¹, se encuentran publicadas en tres libros editados por el Padre Donostia:

- *De Música Popular Vasca*, conferencias del P. Donostia (1918)
- *Euskal Eres-Sorta. Cancionero Vasco* (1922)
- *Eleiz-Abesti-Sorta* (1925)



The image displays two musical scores side-by-side for comparison. The left score, titled '2. Zato Izpiritua', is marked 'Andantino' and features a piano accompaniment with chords and a melody line. The right score, titled 'ATOZ. ESPIRITUA', is marked 'Allegretto' and shows a different arrangement of the same piece. Red arrows point from the text labels below to the corresponding sections of the scores.

Fragmento 2: "Zato izpiritua"
Fondo documental NYPL *Guide to the Neighborhood Playhouse Scores, 1919–1931 and Zeruko Argia XL Eleiz Euskal Abestiak undated* [signatura JPB4-40]. Box 1 Folder 10

Fragmento Padre Donostia: "Zato Izpiritua". En Donostia, J. A. (1924). *Zeruko Argia XL Eleiz Euskal Abestiak* (p.18). París: B. Roudanez

Fig. 2. Partitura “Zato Izpiritua” contrastada

⁴¹ Restaría por incluir el cotejo de la partitura correspondiente al “Aurreku”, al tratarse de un conjunto de diferentes danzas encontraremos esta obra en distintas versiones y variaciones dentro de múltiples cancioneros de música del País Vasco, es por ello que no incluimos ninguna imagen en concreto.



3. Oi! Betleem

Andante

mp *leggero*

25. Oi! Betleem
(Coro general)

Andante

Oi! Betle - em! a - la e - gun zu - re ga - ra - iak Oi! Betle -

Lento

Col. Hiriart

em! On - gi bai - du dis - ti - ra - tzen zu - ga - nik el - du den ar -

Fragmento 3: "Oi! Betleem"
Fondo documental NYPL. *Guide to the Neighborhood Playhouse Scores, 1919–1931 and undated* [signatura JPB4-40]. Box 1 Folder 10

Fragmento Padre Donostia: "Oi! Betleem". En Donostia, J. A. (1917). *De Música Popular Vasca. Conferencias leídas en la sala de la Filarmónica de Bilbao* (p.30). Lecaroz

Fig. 3. Partitura “Oi Betleem” contrastada



9.

5. Hand-clapping Dance

Allegro

ESKU - DANTZA.

367.

Amayur.

Fragmento 5: "Hand-clapping dance"
Fondo documental NYPL. *Guide to the Neighborhood Playhouse Scores, 1919–1931 and undated* [signatura JPB4-40]. Box 1 Folder 10

Fragmento Padre Donostia: "Esku-dantza".
En Donostia, J. A. (1921). *Euskel Eres Sorta. Cancionero Vasco* (p. 189). Madrid: Unión Musical Española

Fig. 4. Partitura “Hand-clapping dance” contrastada con la obra del Padre Donostia “Esku-dantza




Fragmento 6: "Sagar-dantza" (apple dance)
Fondo documental NYPL. *Guide to the Neighborhood Playhouse Scores, 1919–1931 and undated* [signatura JPB4-40]. Box 1 Folder 10




Fragmento P. Donostia: "Sagar dantza"
En Donostia, J. A. (1921). *Euskel Eres Sorta. Cancionero Vasco* (pp. 190-191). Madrid: Unión Musical Española

Fig. 5. Partitura “Sagar-dantza” contrastada



AISA PENTSATU NUEN (B)



Fragmento 8: "Wine song"
Fondo documental NYPL. *Guide to the Neighborhood Playhouse Scores, 1919–1931 and undated* [signatura JPB4-40]. Box 1 Folder 10

Fragmento P. Donostia: "Aisa pentsatu nuen"
Extraído de *BDBbeta*, sitio web <http://bdb.bertsozale.eus/es/web/doinutegia/view/aisa-pentsatu-nuen> >

Fig. 6. Partitura “Wine song” contrastada con “Aisa Pentsatu Nuen” del Padre Donostia

Otras tres han sido localizadas en las siguientes ediciones de otros autores:

- *Chants populaires du pays basque* (1870). Editado en Bayonne por Jean-Dominique-Julien Salaberry⁴².
- *La Tradition au Pays Basque* (1899). Un compendio de artículos de varios autores entre el que se encuentra la comunicación de Charles Bordes *La Musique Populaire Des Basques*, en la que incluye varias partituras de música
- *Le Pays Basque, sa population, sa langue, ses moeurs, sa litterature et sa musique* (1857) de Francisque Michel.



Fragmento 7: "Feast of pentecost"
Fondo documental NYPL *Guide to the Neighborhood Playhouse Scores, 1919–1931 and undated* [signatura JPB4-40].
Box 1 Folder 10


"Mendekoste phestetan"
En Salaberry, D. J. (1870). *Chants Populaires Du Pays Basque* (pp. 307-311). Bayonne

Fig. 7. Partitura "Feast of pentecost" contrastada con "Mendekoste phestetan"

⁴² Jean Dominique Julien Salaberry (1837-1903), abogado y folklorista suletino, nacido en Mauléon (Zuberoa). Poco se sabe de la vida de Salaberry, tan solo que en 1870 publica en Bayona su *Chants Populaires du Pays Basque*, parole et musique originales recueillies et publiées avec traduction française, en 1889 en Pau, *Uskaldunei! Bethi aitzina, chuchen, chuchena, dabila euskalduna* [¡A los vascos! el vasco camina siempre adelante en derecho] y en 1899 colabora en *La Tradition du Pays Basque* con un notable estudio sobre las mascaradas suletinas. Cfr. Estornés, B. (s.f.). Jean Dominique Julien Salaberry (Sitio web). En <<http://www.euskomedia.org/aunamendi/120896?idi=es>> [Consultado el 12-02-2015].

"Mutichikoak"
En Bordes, C.
(1899). *La Musique Populaire des Basques* (pp. 297-358). En *La tradition au Pays Basque*. París

9. *Hobby-Horse*




Fragmento 9:
"Hobby-Horse"
Fondo documental NYPL. *Guide to the Neighborhood Playhouse Scores, 1919-1931 and undated* [signatura JPB4-40]. Box 1 Folder 10

344 LA MUSIQUE POPULAIRE DES BASQUES

MUTCHIKOAK

Allegro vivo



SAUT BASQUE.

(Voyez p. 430, 436.)

Allegro vivo.

1.




Fig. 8. Partitura “Hobby-horse” contrastada con “Mutchikoak” y con “Saut Basque”

20 11. *Punta-Dantza*



Fragmento 11: "Punta-Dantza"
Fondo documental NYPL. *Guide to the Neighborhood Playhouse Scores, 1919-1931 and undated* [signatura JPB4-40]. Box 1 Folder 10

AMAIRU PUNTUCUA.

Marcato.

PIANO.



"Amairu Puntucua"
En Santesteban, J. A. (1862?). *Aires Vascongados*. S. Sebastián: Almacén de Música

Fig. 9. Partitura “Punta-dantza” contrastada con “Amairu puntucua”.

Muchas de las piezas musicales anteriormente descritas son utilizadas en la representación de la mascarada vasca, pero también tienen su función en otro tipo de manifestaciones dentro del folclore vasco. Examinemos pieza por pieza su contexto fuera del carnaval vasco.

- **“Eztei-taldea” Cortejo de boda**

La obertura utilizada en la representación de *La Mascaiada* pertenece a *Los Preludios Vascos* del Padre Donostia, compuestos entre 1912 y 1916; esta obra reproduce literalmente en cada uno de los preludios dichas melodías populares. En palabras del propio Padre Donostia los preludios “son vascos, no sólo por utilizar canciones populares, sino por pintar en ellos el alma vasca de aquellos paisajes, de aquellas personas y pueblos”⁴³. Este preludio en concreto fue creado por el Padre Donostia para el día de la boda de sus “hermanos” María y Miguel [sic.].

- **“Zato Izpiritua” y “Oi! Betleem”**

Son dos obras compuestas por el Padre Donostia. En concreto, *Zato Izpiritua*, creada en la primera década del siglo XX, tiene su uso en el tiempo litúrgico de cuaresma y pascua. En palabras del propio Padre Donostia:

En mi anterior conferencia os hice notar el parentesco o hermandad que existe entre el canto popular vasco y el gregoriano, parentesco que se echa de ver en la semejanza de sus modalidades, fórmulas melódicas, &. Quiero mostraros palpable esta semejanza en la siguiente canción (“Zato Izpiritua”), una glosa o traducción euzkérica del *Veni, Sancte Spiritus*, melodía de gran nobleza y severidad, que aparece en la Colección Iriarte⁴⁴.

En cuanto a la pieza “Oi! Betleem”, se trata de un villancico compuesto también por el Padre Donostia. Para el compositor, esta pieza es “pequeño diseño de cuatro notas, que redondea admirablemente las frases y presta una gran unidad a toda la composición”⁴⁵.

⁴³ Cfr. Donostia, J. A. (1983). *Obras completas I* (p. 61). Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.

⁴⁴ Cfr. Donostia, J. A. (1917). *De Música Popular Vasca. Conferencias leídas en la sala de la Filarmónica de Bilbao* (p. 44). Lecaroz.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 44.

- **“Esku-dantza”**

Aunque existan dos tipos de danza con esta denominación dentro del grupo de bailes del folclore vasco, por la traducción al inglés de la misma sabemos que se trata del tipo de danza en la que los dantzaris golpean rítmicamente sus manos (*hand-clapping dance*). Podemos clasificarla como danza de juego, coordinada de base con las propias palmadas. Es un baile por parejas muy parecido a los juegos de palos típicos de Euskal Herria como la danza de palos de Bera de Bidasoa. Cualquier lugar es propicio para su interpretación ya que se trata de una danza, aparte de lúdica, con un fin social⁴⁶.

- **“Sagar-Dantza”**

Danza de la manzana típica de Arizkun, pueblo situado al norte de la provincia de Navarra. Se trata de una danza petitoria en la que los mozos piden, de caserío en caserío, para preparar una merienda con la recolecta. La versión más habitual de esta danza suele constituirse con un grupo de cuatro hombres con camisa y pantalón blancos sujetos por una especie de cinturón ancho (*gerriko*) de color rojo. La versión que localizamos en el cancionero *Euskal Eres Sorta* es una recopilación realizada por el propio Padre Donostia en Lecaroz, en la zona de Navarra. En esta localidad la danza es bailada por muchachas⁴⁷.

- **“Mendekoste phestetan”**

Pieza relacionada con el día de Pentecostés (quincuagésimo día después de la Pascua). Se encuentra recopilada tanto en la obra de Salaberry como en los *Preludios Vascos* del Padre Donostia (cuaderno 2, pieza nº 11). El Padre Donostia la denominó *mutillen karrika-eresiak* (ronda de mozos), por lo que deducimos que se trata de una obra de funcionalidad múltiple y que atrajo la atención de varios recopiladores, vascos y franceses, de la música de tradición oral vasca.

⁴⁶ Cfr. Ozkoidi, J. (2011). Esku-dantza. *Euskomedia fundazioa* sitio web. Disponible en < <http://www.euskomedia.org/aunamendi/41411> > [Consultado 20-01-2015].

⁴⁷ Cfr. Sagar Dantza (2011). *SagardoPedia* sitio web. Disponible en < http://www.sagardoetxea.com/sagardopedia/index.php?title=Sagar_dantza&redirect=no > [Consultado 20-01-2015].

- **“Aisa pentsatu nuen”**

Esta pieza podría enmarcarse dentro de las denominadas canciones de trabajo, ya que es una melodía utilizada durante la recolección del vino. Como la rítmica que presenta está en compás ternario de 3/8, nos parece que su uso está más relacionado con el baile que con el momento específico de la recolecta, ya que las canciones de trabajo suelen tener una métrica de compás imperfecto.

- **“Aurreku o Soka-dantza”**

Se trata de un conjunto de danzas de origen desconocido del que se tiene constancia aproximadamente desde el siglo XVI, son diferentes fuentes que así lo certifican, entre ellas el diario del viaje vasco de Humboldt⁴⁸ en 1801. Se trata de una danza ritual en la que o bien los hombres o bien las mujeres forman una fila unidos por la mano o por pañuelos. La fila avanza según los movimientos del primero de la fila, *aurreku* (primera mano), él realiza el primer baile, al terminar forma un puente con las manos del dantzari que tiene detrás, puente atravesado por el resto de dantzaris. El *aurreku* y el *atzeku* (el último de la fila) se dirigen hacia el centro y comienzan a bailar uno frente al otro. El *aurreku* da paso a una serie de danzas acompañadas de la melodía de los txitularis. Las combinaciones rítmicas más frecuentes en estas danzas son las denominadas *aksak*, grupos de tres y dos pulsaciones dispuestas de distinta manera⁴⁹.

- **“Muxicoak”**

Baile denominado en cadena cerrada y típico de la zona de Iparralde. Se realiza un círculo en el que se realizan una serie de pasos bajo las órdenes de un narrador.

⁴⁸ Alexander von Humboldt (1769-1859) fue un naturalista y explorador alemán recopilador de la flora y la fauna de diversas partes del mundo. Se tiene conocimiento de un viaje realizado por la Península Ibérica y las Islas Canarias en 1799. Cfr. Un viaje del espíritu: Alexander von Humboldt en España (s.f). En *Centro Virtual Cervantes*. Disponible en <<http://cvc.cervantes.es/ciencia/humboldt/>> [Consultado el 15-marzo-2015].

⁴⁹ Cfr. Crivillé, J. (1988). Bailes y danzas. En *Historia de la música española: El folklore musical* (pp. 237-238). Madrid: Alianza Música.

- **“Amairu Puntucua”**

Melodía susceptible de contrafacta textual utilizada por los *bertsolaris* en la improvisación de versos cantados por ellos. Desde comienzos del siglo XX se inician los campeonatos de bertsolarismo; por el folleto conservado en la NYPL constatamos que en la *Semana Grande* de 1929 en San Sebastián, a la que hemos hecho referencia anteriormente, hubo una pequeña muestra de esta tradición de gran arraigo en el País Vasco.

CAPÍTULO 5. Elaboración del *script* utilizado por las hermanas Lewisohn para la representación teatral de la *Mascaiada*.

Comparando el material trabajado con la bibliografía⁵⁰ manejada por las hermanas Lewisohn para el estreno de la obra en Manhattan, comprobamos que tanto el nombre de Charles Bordes como el nombre del Padre Donostia tienen presencia en la misma.

Una vez identificadas las partituras, a través del libro de Alice Lewisohn⁵¹, localizamos la fecha de uno de los estrenos que hicieron los miembros de la *Neighborhood Playhouse* en 1929 con música del folclore vasco.

La noticia del estreno aparece en varios periódicos⁵² de 1929, tanto con fecha anterior a la representación como en fechas posteriores. Igualmente tenemos conocimiento de su posterior estreno en 1934 en el *Carnegie Hall*⁵³, en conmemoración del XX aniversario de la creación del *Neighborhood Playhouse*, contando para ello con el mismo grupo de figurantes que interpretaron la *Mascaiada* en 1929.

En el recorte de prensa, podemos observar que se especifica claramente que la música utilizada procede de las recopilaciones realizadas por Kurt Schindler de música vasca. Se corresponde esta información con las averiguaciones realizadas dentro del equipo I+D *La Canción Popular como Fuente de Inspiración*, por las que se tiene la certeza de que Irene Lewisohn viajara a España junto a Kurt Schindler en el año 1929, presenciando la Gran Semana Vasca de San Sebastián que tuvo lugar en julio de ese mismo año. Gracias a un folleto localizado en el fondo documental de Kurt Schindler en el Lincoln Center, sabemos que durante la celebración hubo representaciones relacionadas con la tradición de las mascaradas del carnaval vasco.

En Manhattan, el estreno lo realizan con el grupo de *Junior Players* dentro de los festivales infantiles de Navidad organizados por Irene y Alice Lewisohn. Son varias las representaciones previstas para su estreno en el *Booth Theatre*, teatro localizado en la zona centro de Manhattan.

⁵⁰ Cfr. Lewisohn, I. (1934). *Behind the Magic Curtain. Eight Folk Scenes* (pp. 71-72). New York: Theatre Arts Books.

⁵¹ Cfr. Lewisohn, A. (1959). *The Neighborhood Playhouse. Leaves from a Theatre Scrapbook* (pp. 242-243). New York, Theatre Arts Books.

⁵² Cfr. Anexo, sección III.

⁵³ Cfr. Anexo, sección IV.

La representación, según el guión que encontramos en el libro de Irene Lewisohn⁵⁴ antes citado, se hizo siguiendo los patrones exactos de la celebración de la mascarada vasca, respetando al máximo todos los detalles relacionados con el uso de la música, los trajes y la historia que se narran en este tipo de celebración. El planteamiento para su puesta en escena fue el siguiente:

Se sube el telón y aparece en escena una plaza de un pueblo vasco español. En un segundo plano, se puede ver un frontón creado en uno de los muros de una iglesia. Es un domingo de otoño en tiempo de carnaval. Mientras sube el telón, se puede escuchar una melodía que procede del interior de la iglesia (pieza musical: “Zato Izpiritua”). Una vez finalizada la pieza, la puerta de la iglesia se abre, los chicos y chicas, seguidos del alcalde, el sacerdote y los músicos se dirigen a la plaza. El alcalde llega al centro mientras pronuncia las siguientes palabras: “Oh mis queridos jóvenes, ¿cómo estáis en esta buena mañana de otoño?”. “Saludos, su señoría, nos encontramos bien”, gritan los chicos. Posteriormente las chicas llaman a los músicos: “¿Tocaréis?”, les preguntan, mientras todos ocupan sus lugares para la danza ceremonial (pieza musical: “Aurresku”).

Posteriormente danzan la “Esku-Dantza” o *hand-clapping dance*. Una joven trae una cesta de manzanas y a medida que la muestra ellos bailan el “Apple Dance”. Este juego es interrumpido por el sonido de una canción procaz anunciando el acercamiento de los miembros de una mascarada de un pueblo vecino (interpretan “Mendekoste-Bestetan”). Los chicos comienzan a gritar, “rápido, el *ixereroa*⁵⁵ (el barrendero) y su hombre están a punto de llegar”. De acuerdo con una vieja costumbre, los miembros de la mascarada son tratados como invasores por lo que se construye una barricada para impedir su entrada, simulan una lucha en el escenario. Los visitantes ganan y son recibidos como animadores. Ellos forman una alegre procesión, presentándose ante el alcalde y el sacerdote. Las jóvenes muchachas cantan un himno báquico (*aisa pensatu nuen*) en estilo fandango [*sic.*], ofreciendo a los visitantes una bebida refrescante. Saltando y con un chillido penetrante el *ixereroa*, el maestro de ceremonias, inicia los festejos. En un círculo despejado, va introduciendo a los siguientes personajes:

⁵⁴ Cfr. Lewisohn, I. (1934). *Op. Cit.*, pp. 65-71. Con [*sic.*] señalamos las indicaciones que se recogen en ese libro sobre las danzas que se deben ejecutar.

⁵⁵ Cfr. Índice de personajes en la sección V del anexo, extraído de Lewisohn, I. (1934). *Op. Cit.*, p. 68. Los nombres utilizados son los que aparecen en la documentación de la NYPL y vamos a respetar su sintaxis aunque actualmente no se corresponda con el euskera actual.

1. *Hobby horse*, Zamalzain y su escudero. La danza de ambos muestra habilidades equinas (interpretan “Mutchikoak”).
2. *Etcheko* (un hombre cualquiera) y *etcheka* (una mujer cualquiera), *laborario* (fiel campesino) y su mujer, *etchekandera* (fiel campesina). Los cuatro bailan una contradanza (jota [*sic.*]).
3. El gato, *gatuzain*, la cantinera, *kantinierzain*, y el herrero, *manechalak*, interpretan una danza (*punta-dantza*).

En este momento, la danza se interrumpe para interpretar una canción. El sacerdote ofrece un solo de tenor, seguido de una danza de palos y el himno nacional [*sic.*]. El *ixereroa* vuelve de nuevo con su grito penetrante y despierta a ambos grupos para iniciar el pasacalle. Se cierra el telón⁵⁶.

A continuación en el capítulo siguiente vamos a describir con detalle cómo es en la actualidad la celebración de la mascarada vasca para poder ser comparada con la anteriormente descrita y que fundamentó la representación músico-teatral de la *Neighborhood Playhouse*.

⁵⁶ Cfr. Lewisohn, I. (1934). *Op. Cit.*, pp. 68-70.

CAPÍTULO 6. La mascarada vasca en su contexto histórico social.

Como mascarada entendemos cualquier tipo de celebración en el que la gente lleva su rostro cubierto por un antifaz, careta o máscara. Curiosamente, en el caso de la mascarada vasca, los personajes no llevan oculto su rostro, pero si van disfrazados.

Las fuentes para el estudio de dicha celebración datan del siglo XIX, realizar un estudio con documentos anteriores es entrar en el campo de lo conjetur⁵⁷. Nosotros trabajaremos, dada la escasez de fuentes relacionadas con la mascarada, sobre el trabajo realizado por María Arene Garamendi Azcorra del teatro popular vasco, quién basa sus conclusiones en las fuentes del siglo XIX en adelante.

El carnaval vasco se celebra en la zona de Zuberoa (Sola en español, *Xiberoa* en suletino, dialecto del euskera o *Soule* en francés). Es una de las tres regiones de Iparralde, conocido como el País Vasco-Francés, perteneciente al Departamento de los Pirineos Atlánticos⁵⁸. Encontraremos también incluida la zona de Iparralde en Euskal Herria, región cultural europea que se encuentra a ambos lados de los Pirineos y que comprende las regiones de Álava, Vizcaya, Guipúzcoa, Navarra e Iparralde. Dentro de este espacio, la cultura vasca desempeña un gran papel, se comparten diferentes tipos de tradición, pero no así tanto el euskera, puesto que las regiones que ocupan el territorio de los Pirineos tiene registrado el francés como idioma oficial.

La mascarada se celebra durante la época del carnaval en la zona de Zuberoa. Se forman dos grupos, *gorriak* (los rojos) y *beltzak* (los negros) que se posicionan delante y detrás del cortejo dividido por los músicos. Dentro de cada grupo aparecen representados una serie de personajes siempre en contraposición unos con otros. Los *gorriak* representan la elegancia y la destreza mientras que los *beltzak* encarnan el desaliño y la torpeza. Los rojos son tratados como los buenos y los negros como los malos.

La representación se basa en la llegada al pueblo de ambos grupos donde encontrarán varias barricadas. Los asaltantes se acercan, los *gorriak* bailando y los *beltzak* saltando y dando gritos. Se simulan una serie de combates con danzas individuales para llegar al asalto final en el que destruyen la barricada, así obstáculo tras obstáculo. Una vez

⁵⁷ Cfr. Garamendi Azcorra, M. A. (1991). *El teatro popular vasco: semiótica de la representación* (pp. 118-120). Guipúzcoa: Diputación Foral de Gipúzcoa.

⁵⁸ En la documentación sobre el legado de Kurt Schindler hay varias colecciones de fotografías del País Vasco Francés que él realizó durante sus vacaciones en esa región. De ahí puede venir su interés por esta muestra cultural de esta zona. Cfr. Olarte Martínez, M. (2012b). Taking ethnographic photos: Kurt Schindler's fieldworks on Spanish popular songs during 1920s and 1930s. *Photo-Color-3* (pp. 172-181). Sofia: Technical University Sofia.

llegados a la plaza, se realiza una danza cruzada por parejas en las que hacen chocar unos bastoncillos; a continuación los mismos personajes bailan una jota por parejas. De la plaza parten para saludar a las autoridades ante quienes bailan de nuevo. El jefe les ofrece vino. Es el momento en el que se recogen una serie de donativos. Uno de los personajes que más llama la atención por su indumentaria es el *zamalzain*, representa una especie de caballo y es el mejor bailarín del grupo de los *gorriak*. Mientras recogen limosna, este personaje intenta escapar de una pequeña emboscada, superando los obstáculos con saltos ágiles.

Se realizan una serie de danzas en grupo e individuales, con coreografías bastante elaboradas. Esto se combina con movimientos de mímica y con partes habladas sobre textos transmitidos oralmente. Finalizan a la hora de comer, por la tarde los participantes regresan a su pueblo, pero durante el trayecto pueden encontrar nuevas barricadas que tendrán que superar bailando de nuevo. La música utilizada para este tipo de representaciones puede variar de año en año, una de las posibles causas por las que la tradición esté en vigor aún hoy día.

El origen de esta celebración es algo incierto; se encuentran representaciones similares en zonas francesas, inglesas (de las que eran conocedoras las hermanas Lewisohn⁵⁹) o incluso por la costa mediterránea, aunque estudios actuales, aún por determinar, barajan la hipótesis de su origen en la comunidad gitana⁶⁰.

Si debemos tener claro, antropológicamente hablando, que se trata de una celebración en la que se refleja la dualidad del ser humano, naturaleza frente a cultura, honor frente a deshonor, que no ha de significar el enfrentamiento de dos sociedades, como se ha dado a entender en ocasiones, sino más bien una representación social global en la que tienen cabida hombres y mujeres de cualquier categoría social al igual que los animales, todo ello por la necesidad cultural de ordenar y de mostrar una serie de valores de conducta sancionadores (los buenos contra los malos).

⁵⁹ Cfr. Lewisohn, I. (1934). *Behind the Magic Curtain. Eight Folk Scenes* (pp. 65-66). New York: Theatre Arts Books.

⁶⁰ Cfr. Lougarot, N. (2009). *Bohémiens*. Hasparren: Gatuzain.

CONCLUSIONES

Como cierre al trabajo presentado, vamos a realizar una síntesis sobre los materiales trabajados que nos han ayudado a resolver las hipótesis planteadas al inicio del mismo.

En primer lugar, como comentábamos en la introducción, aún hoy en día muchos consideran que la música estereotipada al estilo andaluz ha sido y es la única que nos ha representado fuera de nuestras fronteras en el primer tercio del siglo XX. Tal y como se ha podido comprobar en el desarrollo del presente trabajo, sería injusto pensar que el único interés que ha suscitado España a lo largo de los años se ha centrado en el repertorio folclórico de esa zona específica del territorio obviando la riqueza musical de otras provincias españolas más desconocidas como el norte de España o la meseta. Por hemos intentado eliminar los estereotipos que han marcado la proyección musical española de principios del siglo XX.

En segundo lugar, un objetivo específico del trabajo, ha sido la contextualización correcta de las partituras localizadas en la *New York Public Library*, incluidas en la colección perteneciente a la *Neighborhood Playhouse*, que actualmente se encuentran inventariadas pero no correctamente catalogadas. Esta labor de varios meses ha llevado a la refutación de la autoría de las mismas según dicho inventario y la correcta atribución según los estudios interdisciplinarios que hemos llevado a cabo. Por eso, a raíz de la presente investigación, se han localizado las obras musicales correspondientes a dichas partituras dentro de cancioneros específicos de música del País Vasco, hecho que apoya la afirmación de que la autoría de las mismas no corresponde a la persona que firma como creador, sino al recopilador y director musical de donde se estrenaban dichas obras.

En tercer lugar, hemos tratado de delinear los motivos que suscitan el interés por España surgido en Europa a finales del siglo XIX, enumerando una serie de razones ligadas en ocasiones con el contexto histórico cultural vivido en el momento tanto dentro como fuera de España. En este trabajo hemos demostrado como las tradiciones culturales mostradas en la Semana Grande de San Sebastian fueron objeto del interés tanto de las directoras de la *Neighborhood Playhouse*, un teatro de auge en su momento en

Manhattan, como del director y fundador de la Schola Cantorum de Nueva York, que a su vez estrenó gran parte de este repertorio español en sus numerosos conciertos.

En cuarto lugar, con este trabajo se comprueba que ciertas festividades populares específicas de algunas regiones más desconocidas, tanto para los estudiosos de finales del s. XIX como para aficionados y el público en general de hoy en día son bastante desconocidas para una gran mayoría. Sin embargo era conocida y valorada por un cierto sector intelectual que dio a conocer ese repertorio gracias a sus múltiples viajes por todo el mundo y el estudio de las fuentes secundarias y bibliográficas, debido al estudio en profundidad de los aspectos artísticos y culturales que rodeaban dichas festividades.

En quinto lugar, hemos presentado los resultados de esta investigación que nos llevan al periodo de entreguerras de comienzos del siglo XX en los EEUU, época en la que tiene lugar el estreno de *La Mascaiada*. Este estreno nos muestra un repertorio específico perteneciente al País Vasco Francés en el que las fronteras políticas y las fronteras culturales se encuentran muy bien diferenciadas hoy en día. Es un repertorio, como ya se ha especificado, localizado en el fondo documental existente en la NYPL, e inventariado como el *Neighborhood Playhouse Scores*. En este fondo, la autoría asignada a las partituras no es la correcta, como hemos podido comprobar, ya que dicho repertorio corresponde a parte del catálogo de obras del Padre Donostia, obras a las que tuvo acceso Kurt Schindler en la época de su recopilación de música española en la segunda década del siglo XX.

Hemos tenido la ocasión de comprobar el interés de las hermanas Lewisohn, que en su afán por mostrar a los habitantes del Lower East Side, realizaron una inmersión cultural en diferentes lugares mundiales, con el claro objetivo de hacer un uso pedagógico de los mismos. Hemos podido ver, por el tipo de repertorio presentado en su teatro, la gran inquietud mostrada por las hermanas en los bienes patrimoniales de los diferentes países a los que viajaron, con el deseo de eliminar cualquier tipo de frontera cultural que limitase el entendimiento mutuo entre iguales.

A nuestro punto de vista, es un hecho importante el estreno de este tipo de repertorio en el *Upper East Side* de Manhattan, lugar multicultural y de vanguardias de gran proyección internacional.

Los resultados de este trabajo nos han permitido tener un mayor acercamiento tanto al repertorio tradicional vasco como su proyección en armonizaciones para diferentes instrumentaciones y vocales de uso en la música aplicada en la escena, en este caso concreto en Nueva York, al igual que ha permitido la aproximación a las causas por las que durante cierto tiempo, el panorama musical español se asoció y se asocia hoy en día con las prácticas musicales de una determinada región española, me refiero a Andalucía.

De igual modo, se ha pretendido dirigir una mirada a las representaciones tradicionales del País Vasco, desconocidas para una gran mayoría de la población española, bien por la diferencia idiomática de las mismas o por los horizontes geográficos, tanto políticos como físicos.

Esperamos haber aportado con el resultado de la investigación, un punto de vista a tener en cuenta a la hora de dibujar el panorama historiográfico de la música española de tradición oral tanto dentro como fuera de sus fronteras.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, C. (2000). España ante Europa: canción y mito pintoresco. En *La canción lírica española en el siglo XIX* (pp. 157-193). Madrid: ICCMU.
- Bell-Kanner, K. (1998). *Frontiers: The Life and Times of Bonnie Bird: American Modern Dancer and Dance Educator*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Cobrin, P. (2009). The Neighborhood Playhouse: Collectivity as a Feminist Tactic. En *From Winning the Vote to Directing on Broadway. The Emergence of Women on the New York Stage, 1880-1927* (pp. 124-157). Newark: University of Delaware Press.
- Crivillé, J. (1988). Bailes y danzas. En *Historia de la música española: El folklore musical* (pp. 191-267). Madrid: Alianza Música.
- Dalbotten, T. (2007). *To Bear Witness*. United States of America: Xlibris Corporation.
- Diner, H. (2002). *Lower East Side Memories: A Jewish Place in America*. Princeton: University Press.
- Donostia, J. A. (1917). *De Música Popular Vasca. Conferencias leídas en la sala de la Filarmónica de Bilbao*. Lecaroz.
- Donostia, J. A. (1983). *Obras completas*, vol. I. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca.
- Fedden, K. and R. (1921). *The Basque Country*. London: A. & C. Black, LETD. 4, 5 & Soho Square.
- Frontera Zunzunegui, M^a. E. (2012). La música de Kurt Schindler en los catálogos de las grandes bibliotecas y en otras fuentes: Nuevas aportaciones a sus ediciones musicales. En *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del patrimonio y la oralidad en España* (pp. 418-470). Baiona: Dos Acordes.
- Garamendi Azcorra, M. A. (1991). *El teatro popular vasco: semiótica de la representación*. Guipúzcoa: Diputación Foral de Gipúzcoa.
- Harbin, B. J., Marra, K. y Schanke, A. (2005). *The Gay & Lesbian Theatrical Legacy: A Biographical Dictionary of Major Figures in American Stage History in the Pre-Stonewall Era*. Michigan: The University Press.
- Katz, J. I. y Manzano, M. (1991). *Música y Poesía Popular de España y Portugal*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional.

- Kindell, E. (2014). *Encyclopedia of Populism in America: A Historical Encyclopedia*. California: ABC-CLIO, LLC
- Lewisohn, I. (1934). *Behind the Magic Curtain. Eight Folk Scenes*. New York: Theatre Arts Books.
- Lewisohn Crowley, A. (1959). *The Neighborhood Playhouse. Leaves from a Theatre Scrapbook*. New York: Theatre Arts Books.
- Lougarot, N. (2009). *Bohémiens*. Hasparren: Gatuzain.
- Michel, F. (1857). *Le Pays Basque: sa population sa langue, ses Moeurs sa littérature et sa musique*. Edinburgh: Williams & Norgate.
- Núñez, M. (2015). Multiculturalidad en las aulas. La propuesta de las hermanas Lewisohn: la expresión corporal, el rito y la música tradicional como herramientas de inserción y cohesión social (pp. 225-254). En J. C. Montoya Rubio (Ed.) *Didáctica de la canción popular a través del audiovisual*. Salamanca: Amarú Ediciones, Colección Musicología Hoy, vol. 3
- Olarte Martínez, M. (2012a). La correspondencia inédita de Kurt Schindler como una fuente directa para contextualizar la vida musical del primer tercio del siglo XX. En *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España* (pp. 553-652). Salamanca: Dos Acordes.
- Olarte Martínez, M. (2012b). Taking ethnographic photos: Kurt Schindler's fieldworks on Spanish popular songs during 1920s and 1930s. *Photo-Color-3* (pp. 172-181). Sofia: Technical University Sofia.
- Olarte Martínez, M. (2014). Contextualización del proyecto Plans for the study for Spanish folclore de Kurt Schindler. En *La Música Acallada* (pp.308-310). Salamanca: Amarú Ediciones, Colección Musicología Hoy, vol. 1.
- Perelman, J. (2008). *Choreographing Identity: Modern Dance and American Jewish Life, 1924—1954*. New York: Departments of Hebrew and Judaic Studies and History.
- Portillo, L. A. (2014). *Historia de la Biblia*. Los Ángeles, California: Nazareth Books.
- Rey, E. y Pliego, V. (1991). La recopilación de la música popular española en el siglo XIX: Cien cancioneros en cien años. *Revista de Musicología*, 14, 355-373

Sánchez Zapatero, J. (2008). Implicaciones históricas, literarias y léxicas del exilio en España: 1700-1833. *Tonos Digital: Revista electrónica estudios filológicos*, 15. Disponible en

<<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/214/174>>

[Consultado 24-febrero-2015]

Schanke, R.A. (2007). *Angels in the American Theater: Patrons, Patronage, and Philanthropy*. Illinois: Southern Illinois University.

Tomko, L. (1999). *Dancing Class: Gender, Ethnicity, and Social Divides in American Dance, 1890 -1920*. Indiana: University Press.

Warren, L. (1998). *Anna Sokolow: The Rebellious Spirit*. Holanda: Harwood Academic Publishers.

ENLACES WEB

Henry Street Settlement. En <<http://www.henrystreet.org/about/history/>> [Consultado 15-09-2014]

Jewish Women's Archive. En <<http://jwa.org/womenofvalor/wald>> [Consultado 10-10-2014]

The New York Times. En <<http://www.nytimes.com/>> [Consultado 5-10-2014]

Entre la Escena y la Gran Pantalla. En <<https://teatroliricoy cine.wordpress.com/>> [Consultado 3-2-2015]

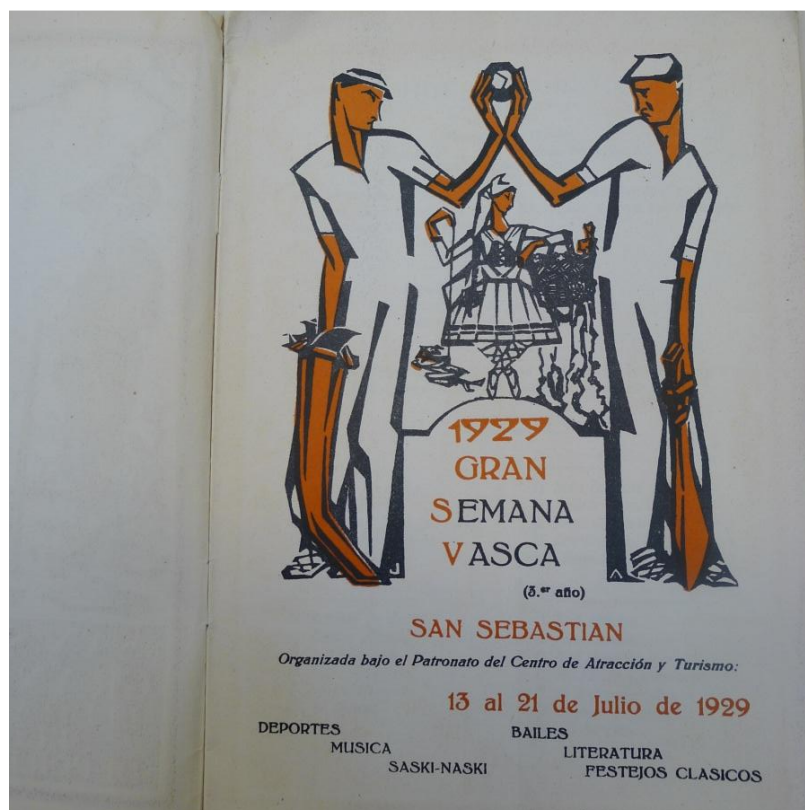
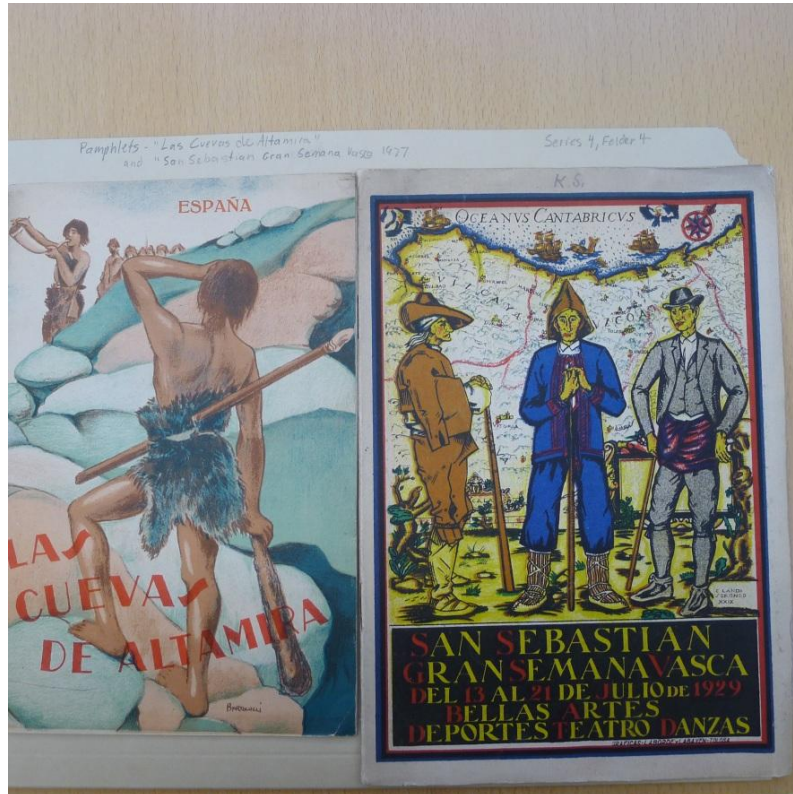
New York Public Library. En <<http://www.nypl.org>> [Consultado 12-09-2014]

Biografías y vidas. En <<http://www.biografiasyvidas.com>> [Consultado 14-05-2015]


Euskomedia. En <<http://www.euskomedia.org>> [Consultado 12-03-2015]

ANEXOS

Sección I. Fondo documental de la New York Public Library (NYPL), *Kurt Schindler Papers 1882-1946*, Box 10 Folders 1-11 Series 4: Pamphlets & Magazines
[Signatura JPB 93-1]




COMITÉ ORGANIZADOR	
Presidente de Honor : <i>Excmo. Sr. D. José Antonio Beguiristain</i> <i>Alcalde de San Sebastián.</i>	
Vice-Presidente de Honor : <i>D. José Angel Lizasoain</i> <i>Presidente de la Excm. Diputación de Guipúzcoa</i>	Vice-Presidente de Honor : <i>Rdo. P. José Antonio San Sebastián</i>
COMITÉ EJECUTIVO	
Presidente : <i>D. Antonio Orueta.</i> Secretario : <i>D. Juan B. Juanena.</i> Tesorero : <i>D. José Zapiain.</i>	
Vocales : <i>D. Pedro Antequera Azpiri, D. José Olaizola, D. Toribio Alkaga,</i> <i>D. José Aguirre, D. Silverio Zaldúa, D. Gregorio Múgica.</i>	
COMISIONES	
Música	Deportes
<i>D. Alfredo Larrocha.</i> <i>D. Beltrán Pagola.</i> <i>D. Secundino Esnaola.</i> <i>D. Ramón Usandizaga.</i> <i>D. Silverio Zaldúa.</i>	<i>D. Juan Bautista Juanena.</i> <i>D. Andrés Peña.</i> <i>D. Justo Oyarzábal.</i> <i>D. José Zapiain.</i> <i>Mr. Saint Pastou.</i>
Bailes y festejos clásicos	Exposición y Conferencias
<i>D. Antonio de Orueta.</i> <i>D. Toribio Alkaga.</i> <i>D. José Olaizola.</i> <i>D. Isidro Ansorena.</i> <i>D. Santos Nerecan.</i> <i>D. W. Boissel.</i>	<i>D. José Múgica.</i> <i>D. Juan Zabalo.</i> <i>D. José Aguirre.</i> <i>D. M. Flores Caperotxipi.</i> <i>D. P. Antequera Azpiri.</i> <i>D. Ramón Berroondo.</i> <i>Mr. Constantín.</i>

	A las 6 de la tarde En la Plaza de la Constitución GRAN AURRESKU DE HONOR Después de los dos Aurreskus de Honor que se bailaron en la Plaza de la Constitución con motivo de las últimas Juntas Forales, sólo se recuerda el bailado con ocasión de la visita a esta Ciudad de la Reina Victoria de Inglaterra. Ha sido propósito de la Comisión inaugurar la Semana Vasca, al igual que los dos años anteriores, con este típico baile, en el que se suprimen la Axeri Dantza, el Ariti-Ariti, etc., que se adicionan en los aurreskus populares, pero que conservan las características evoluciones y un mayor sello de ceremoniosa gravedad propia de esta danza conocida también con el nombre de «Baile Real».
	A continuación: En la Iglesia matriz de Santa María SOLEMNE SALVE A dicho acto se trasladarán las Autoridades y Comisionados precedidos según típica costumbre por la comparsa de «Ezpata-Dantzaris» y penetrarán en la Iglesia bajo la bóveda de acero formada por las espadas de los danzantes. Leonardo del Castillo en su diario de Felipe IV a la frontera de Francia, en 1659, las relaciones publicadas con ocasión de la estancia de Fernando VII en 1828 y otros autores en diferentes obras, aluden a la espadatantza que califican de «inmemorial en Guipúzcoa y de los más antiguos en España, uno de los principales con que se solemnizan la festividad del Corpus, las de los Santos titulares de los pueblos y los tránsitos de las personas Reales por el País... Es una escolta, añaden, un cuerpo avanzado que precede descubriendo el campo». Este aspecto, este carácter que recogieron afanosamente, como rasgo especial y típico del país los más ilustres visitantes de nuestro pueblo, viene renovándose en estos años de la celebración de la Gran Semana Vasca.
O - 1.º DIA Casino ESTAMPAS, GRABADOS A DEL PAIS VASCO característicos de un pueblo y dar la expresión categórica de organizar para esta Semana típicos vestidos a la usanza de tal pensamiento en la forma de estampas, grabados y fotografías de interés para el estudio de la evolución sucesiva, en que prevía época distinta de la indumentaria.	





MIÉRCOLES, 17 DE JULIO - 5.º DIA
Por la mañana: A las doce y cuarto
 En la Plaza de la Constitución
II ELIMINATORIA DEL III CAMPEONATO DE AIZKOLARIS



A las 6 y media de la tarde
 En el Teatro del Gran Kursaal
1.ª REPRESENTACION DEL SASKI-NASKI (Teatro Vasco)
 En la Semana Vasca del año pasado se inauguró con insuperable éxito esta nueva modalidad del Teatro Vasco. Tan brillante labor fué recogida por la Sociedad Saski-Naski que ha extendido el radio de sus triunfos por los teatros de París, Bayona y San Juan de Luz obteniendo clamorosos e imborrables éxitos. Al llegar en esta Semana Vasca al aniversario de su función inicial, la Sociedad prepara nuevas producciones, con presentación fastuosa y artística.

JUEVE
A las 11 de la mañana
 Recepción en la Casa Consistorial al grupo de bailes de la **ENGLISH DANCE FOLK SOCIETY**
 Otra de las notas más interesantes y salientes de esta III Gran Semana Vasca, es sin duda alguna la visita que recibimos de un grupo de bailarines de la «English Dance Folk Society» de Londres, acompañado por varios socios de la misma. Esta culta Sociedad filial de la fundación Cecil J. Sharp, como lo son también la de la Música Popular y la del Traje Regional, cultiva como es sabido todos los bailes antiguos de la Gran Bretaña y cuenta con un gran número de afiliados entre todas las clases sociales de Inglaterra. Su labor artística no se limita solamente a hacer sus exhibiciones en su propio país, sino que gustan también de estar en estrecho contacto con análogas organizaciones extranjeras, interesándose en general por todos los bailes populares. Recientes son sus excursiones a Francia, a Praga con motivo de las fiestas que el año pasado organizó la Sociedad de las Naciones, y últimamente las que ha hecho a Suecia, Noruega y Holanda. Dadas las relaciones entre esta Sociedad y la «Academia de Txistu y Bailes populares Guipuzcoanos» que datan de la visita que los donostiarras hicieron a Londres el pasado año, es muy de agradecer que nos honren con su presencia al cumplir lo que para ellos es un apreciable acto de cortesía.

A las 12 y cuarto
 En la Plaza de la Constitución
III ELIMINATORIA DEL III CAMPEONATO DE AIZKOLARIS
A las 6 y media de la tarde
 En el Teatro del Gran Kursaal
CONFERENCIA de MADAME SÁLFORD SOBRE BAILES y DANZAS
 Exhibición de los danzarines ingleses, vascos.

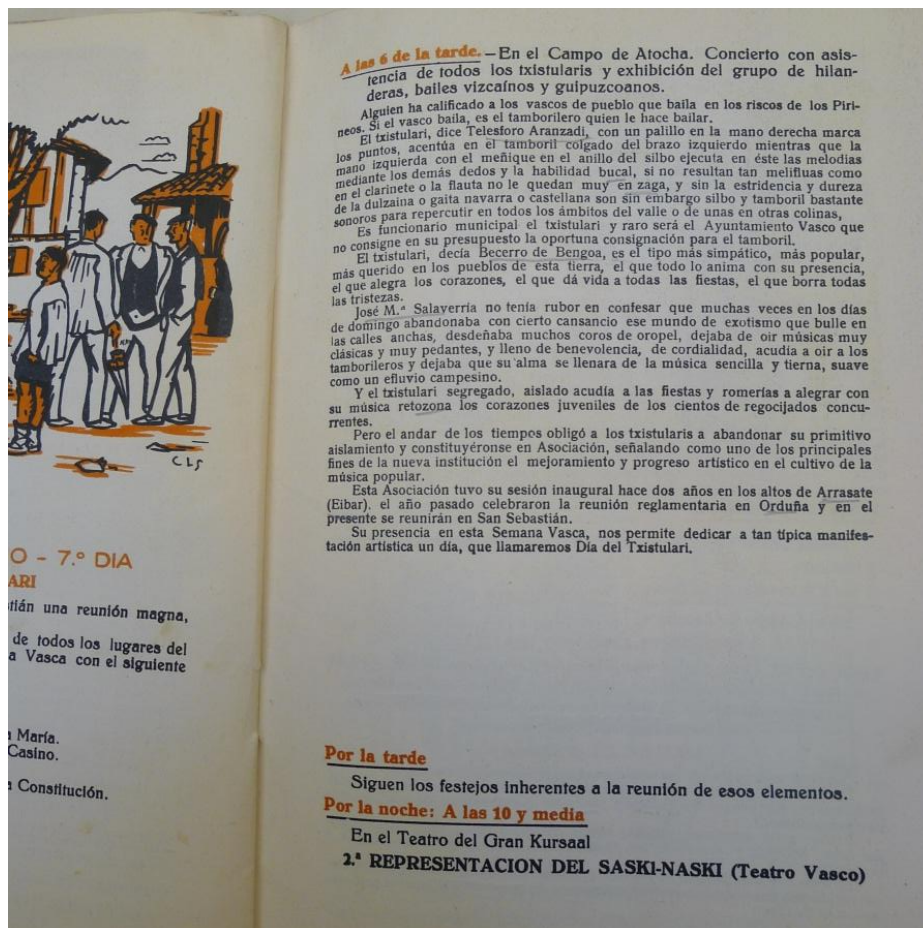
17 DE JULIO - 5.º DIA
Por la mañana: A las doce y cuarto
 En la Plaza de la Constitución
II ELIMINATORIA DEL III CAMPEONATO DE AIZKOLARIS

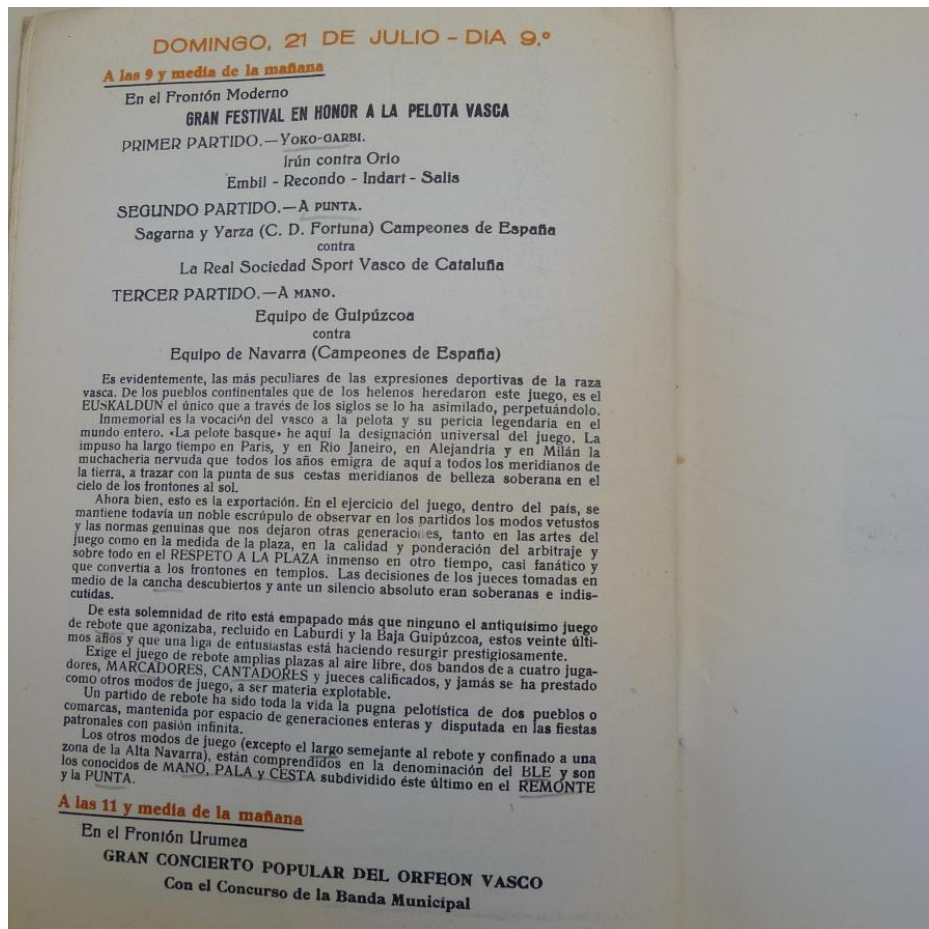


A las 6 y media de la tarde
 En el Teatro del Gran Kursaal
1.ª REPRESENTACION DEL SASKI-NASKI (Teatro Vasco)
 En la Semana Vasca del año pasado se inauguró con insuperable éxito esta nueva modalidad del Teatro Vasco. Tan brillante labor fué recogida por la Sociedad Saski-Naski que ha extendido el radio de sus triunfos por los teatros de París, Bayona y San Juan de Luz obteniendo clamorosos e imborrables éxitos. Al llegar en esta Semana Vasca al aniversario de su función inicial, la Sociedad prepara nuevas producciones, con presentación fastuosa y artística.

JUEVES, 18 DE JULIO - 6.º DIA
A las 11 de la mañana
 Recepción en la Casa Consistorial al grupo de bailes de la **ENGLISH DANCE FOLK SOCIETY**
 Otra de las notas más interesantes y salientes de esta III Gran Semana Vasca, es sin duda alguna la visita que recibimos de un grupo de bailarines de la «English Dance Folk Society» de Londres, acompañado por varios socios de la misma. Esta culta Sociedad filial de la fundación Cecil J. Sharp, como lo son también la de la Música Popular y la del Traje Regional, cultiva como es sabido todos los bailes antiguos de la Gran Bretaña y cuenta con un gran número de afiliados entre todas las clases sociales de Inglaterra. Su labor artística no se limita solamente a hacer sus exhibiciones en su propio país, sino que gustan también de estar en estrecho contacto con análogas organizaciones extranjeras, interesándose en general por todos los bailes populares. Recientes son sus excursiones a Francia, a Praga con motivo de las fiestas que el año pasado organizó la Sociedad de las Naciones, y últimamente las que ha hecho a Suecia, Noruega y Holanda. Dadas las relaciones entre esta Sociedad y la «Academia de Txistu y Bailes populares Guipuzcoanos» que datan de la visita que los donostiarras hicieron a Londres el pasado año, es muy de agradecer que nos honren con su presencia al cumplir lo que para ellos es un apreciable acto de cortesía.

A las 12 y cuarto
 En la Plaza de la Constitución
III ELIMINATORIA DEL III CAMPEONATO DE AIZKOLARIS
A las 6 y media de la tarde
 En el Teatro del Gran Kursaal
CONFERENCIA de MADAME SÁLFORD SOBRE BAILES y DANZAS
 Exhibición de los danzarines ingleses, vascos.





Sección II. Hemeroteca digital del *New York Times*. Recorte 10-mayo-1901
[Consultado 20-09-2014]

SOCIAL ADVANTAGES AT SMALL EXPENSE

An Association Organized on a Distinctly Altruistic Basis.

**Building to be Erected on Grand Street
Combining a Restaurant, Ballroom,
Gymnasium, Baths, &c.**

The Social Halls Association is the name of an organization incorporated at Albany yesterday with a capital stock of \$100,000. Its general purposes are set down as "the buying, selling, owning, controlling, improving, and leasing of real estate in the City of New York, the establishment and conducting of public baths, gymnasiums, libraries, bowling alleys, billiard rooms, restaurants, roof gardens, public halls, &c." The Directors for the first year are Miss Lillian D. Wald, President; Miss Virginia Potter, Miss Sara Straus, Thatcher M. Brown, Treasurer; Jacob A. Riis, and Frank R. Cordley, Secretary.

Among the stockholders and incorporators are Jacob H. Schiff, John Crosby Brown, Isaac N. Seligman, Abram S. Hewitt, Charles B. Webster, Felix M. Warburg, Henry Morgenthau, Louis A. Heinsheimer, Jacob Langeloth, Frederick Nathan, Henry Goldman, Leonard Lewisohn, R. S. Brewster, W. G. Low, Jr., Pauline Scholle Bier, William W. Seymour, Percy S. Straus, Mrs. Lionel Sutro, Arthur Lehman, Thatcher M. Brown, Louis A. Ripley, Eugene Delano, William C. Le Gendre, Hugh J. Grant, James Stillman, Edward W. Sheldon, E. S.

Harkness, James Speyer, Mrs. J. K. Todd, William M. Kingsley, Mrs. Robert Abbe, Mrs. Theodore Hellman, Mrs. J. Warren Goddard, Mrs. Henry Olleshelmer, J. B. Mabon, and Prof. Edwin R. A. Seligman.

The specific purpose of the corporation is the erection of a building for restaurants and social purposes. It marks the beginning of the realization in concrete form of an altruistic idea which has been long in contemplation.

A plot of ground is to be bought in Grand Street, east of the Boverly, on which a large building will be erected, which will provide in time an attractive social centre for the congested tenement district. While the underlying idea has been one of altruism, the promoters of the enterprise decided that their purpose would be best served by placing it on a business foundation. It is thought that the needs of the neighborhood are such as to promise a satisfying return on the investment.

Besides containing restaurants, where food of the best kind may be obtained at moderate prices, the building will have a bakeshop, a bowling alley, billiard rooms, and a large ball and assembly room. There will also be a number of small rooms for lodge and club purposes.

TO ATTRACT YOUNG PERSONS.

In considering the plans for the building the promoters decided to make a special feature of the ballroom. The younger people of the tenements find in dancing one of their chief amusements. There is hardly a night that balls of some kind or other are not in progress in many of the east side halls. Some of the balls are arranged by clubs, others are business ventures on the parts of individuals. The bookings are made weeks, sometimes months, ahead, and it is at times difficult for those who "run balls" to secure quarters.

All of the halls at present available for such purposes are attached to saloons or liquor shops. A low rental is frequently made, with the general understanding that the liquor privilege is reserved. As matters now exist, it is practically impossible for old or young people to have a dance on the east side, except in places where the bar invites. One of the objects of the

Social Halls Association' will be to provide a place where the young people may go for their relaxation, without the proximity of the liquor traffic.

That the point of temperance is not to be carried to an extreme, however, is evident from the fact that in one of the dining rooms, which are to occupy the entire floor, smoking will be allowed. Persons having parties or weddings in the building will also be permitted to bring in such refreshments as they may choose, the idea being to provide a place where much the same freedom may be enjoyed as is possible at home.

There will be separate dining rooms for smokers and non-smokers. The working-man will not be expected to do without his after-dinner pipe because he occupies a comfortable chair and gets clean food. In the restaurant scrupulous cleanliness will be sought, but with an added touch of picturesqueness. In the Winter an open fireplace, with glowing logs, will add a warm note to the general homelike effect. In Summer, meals will be served on the roof and the east sider will have an opportunity to enjoy dining under the pleasant conditions heretofore confined to the more expensive resorts up town.

The bill of fare will offer a variety of good food at nominal prices, and the service will be of a character suggestive of the best restaurants of the city. In addition to the regular dining room service a lunch counter will be maintained for those who are in a hurry. The sending out of well-cooked luncheons to the employes of factories and workshops in the neighborhood will be a useful feature, and a similar method may be introduced with regard to the schools. The restaurant, kitchens, and bakeshop will have the supervision of an experienced steward and chef.

FOR NON-SECTARIAN WORSHIP.

The tentative plan also includes the letting of the large hall for purposes of worship to those who have no other place to go. It will be a strictly non-sectarian enterprise, and any and all creeds will be admitted. The large hall will also provide a suitable place for weddings, meetings, and, in fact, for every sort of public function. The small rooms will afford a means by which the number of social and literary clubs of the section may be increased and comfortably housed.

At present the various settlements are taxed to the utmost to accommodate the many organizations of boys and girls who meet for mutual enjoyment or study. The club feature has proved to be one of the most intelligent and successful adjuncts in the uplifting work on the east side. Its extension is desirable, and while the Social Halls Association will not seek to organize and maintain clubs, its building will offer them a convenient meeting place at nominal rentals.

Every effort will be made to differentiate the new coffee house from the ordinary charitable enterprises. In fact, the promoters are emphatic in saying that it is not a charitable venture. Nevertheless, they admit that the proposed coffee house is a distinct step in the constructive work needed for the east side, and it is pointed out that it is almost a coincidence that before the utterances of Bishop Potter and the Committee of Fifteen, actual steps had been taken toward realizing a plan which is in line with their recommendations.

Plans for the coffee house have been drawn by Howells & Stokes. The building will be three stories high, with basement and ornamental roof. It will be fireproof throughout. The basement will contain a bowling alley and billiard rooms. The restaurant will occupy the first floor, while the second floor will be given over to the large hall and assembly room. At either end will be small reception rooms, and a mezzanine gallery will provide a place for musicians and spectators. At one end of the hall there will be a small stage, equipped with scenery for private theatricals. The third floor will be divided into small rooms for lodges and clubs.

In the entire building a feature will be made of the decorations. Beauty, without excessive elaborateness, will be the keynote of the whole.

The promoters of the plan are sanguine in the belief that the enterprise will be self-sustaining. They believe that there is a growing population on the east side that will patronize what is good, if it is available. To meet the needs of that element the association has been formed, and the incorporators have little doubt that their enterprise will meet with success.

The New York Times

Published: May 10, 1901

Copyright © The New York Times

Sección III. Archivo digital *Newspapers.com*. Recorte de *The Brooklyn Daily Eagle* 22-diciembre-1929, p. 23. [Consultado 1-10-2014]

Junior Players In Dance Plays

Although the oldest member is only 20 and the youngest just past 6, the Junior Players of the Neighborhood Playhouse have a longer career than any other group now giving performances in this city. The annual holiday matinees antedate even the Neighborhood Playhouse, as the first Junior performances were the festivals devised by Alice and Irene Lewisohn with the children of Henry St. to give them the feeling of their own traditions and folklore. It was from these festivals that eventually grew the Neighborhood Playhouse and its development of this idea of theater as a part of life, a living experience.

Many of the players in these first festivals grew into the professional and permanent company. One of them, Blanche Talmud, has charge of the preparation, rehearsals and staging of the present performances which are to be given for the first time this year in the Broadway district, that is at the Booth Theater on the afternoons of Friday, Dec. 27; Sunday, Dec. 29; Monday, Dec. 30; Tuesday, Dec. 31, and Saturday morning, Dec. 28.

They present "La Boutique Fantasque," a dance-pantomime which appeals to all ages, and "Mascaiada" a Basque folk scene arranged from songs collected in the Basque country by Kurt Schindler especially for this production.

Sección IV. Recorte de *The Brooklyn Daily Eagle* 2-diciembre-1934, p. 28. Archivo digital *Newspapers.com*. [Consultado 1-10-2014]

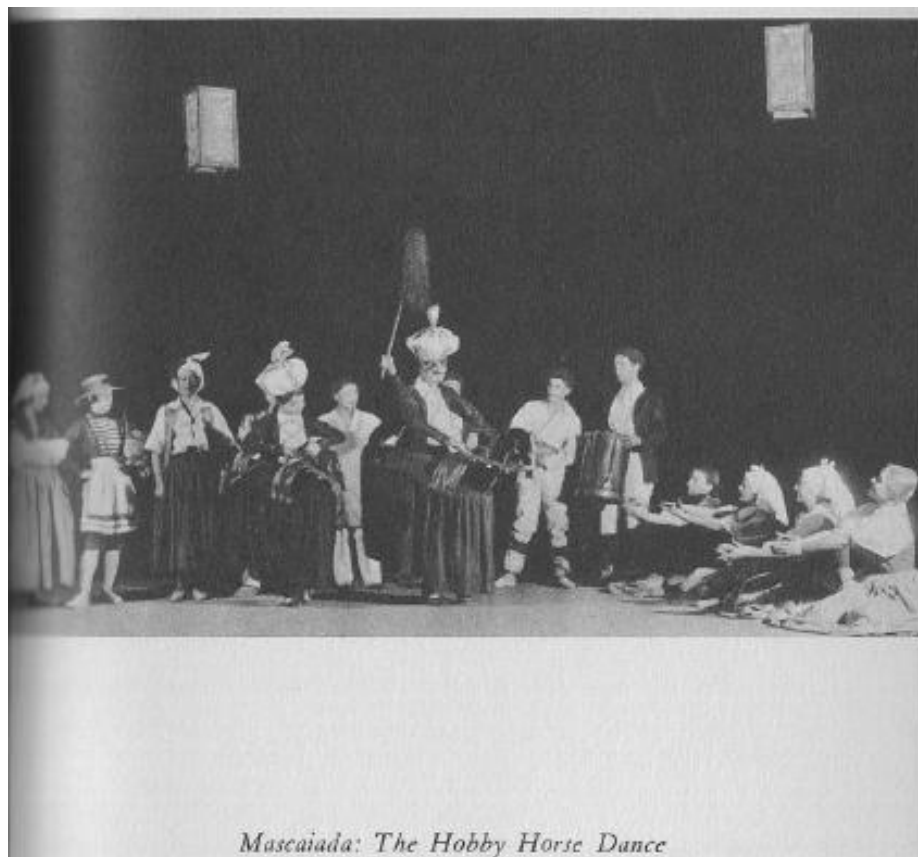
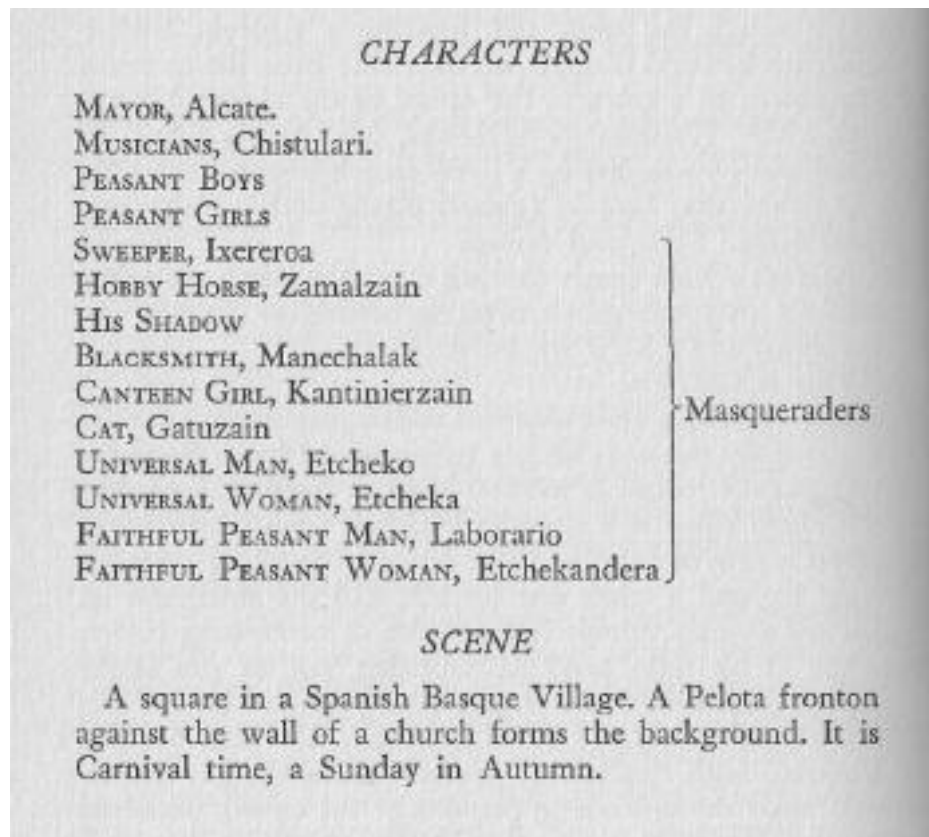
Grand Street Group at Carnegie Hall Saturday

On Saturday morning, Dec. 8, at 11 a.m., the Junior Players of the Neighborhood Playhouse will give their annual holiday performance in the Young People's Entertainment Series at Carnegie Hall. This season the Neighborhood Playhouse will celebrate its 20th anniversary, and these young players will give a program which includes numbers—song, dance and pantomime—from the plays which they have been giving during these years: Selections from the English Folk Scene, "The Mummers Revel" and "The Masque of the Apple"; from the Russian "Kolyada"; from the Troubadour romance, "Fleur and Blanchfleur"; the Basque "Mascaida" and the pantomime "La Boutique Fantastique." The music will be played by an ensemble of five pieces under the direction of Louis Horst.

William A. Williams, who assisted the Junior Players in their production of "The Mummers Revel" and "The Masque of the Apple" when it was originally presented, will be master of ceremonies, and several who are graduates from the Junior Players will return to take their original roles.

The second half of the Carnegie Hall program will comprise a Dickens recital by Frank Speaight, English actor.

Sección V. Detalle guión *Mascaiada*. Lewisohn, I. (1934). *Behind the Magic Curtain. Eight Folk Scenes* (pp. 65-75). New York: Theatre Arts Books.



Sección VI. Detalle de *Euskal Herria*. En Ortiz, I. (s. f.). Historia del País Vasco.

Retazos del mundo. Sitio web

<<https://inigoortizdeguzman.wordpress.com/tag/indoeuropeos/>> [Consultado el 8-11-2014]



Sección VII. Detalle de una *Mascarada vasca* en la actualidad. En Mascaradas.

EKE-ICB. Sitio web < <http://www.eke.eus/es/kultura/danza-vasca/la-danzan-en-el-calendario/el-carnaval-en-danza/mascaradas> > [Consultado 10-11-2014]

